INTRODUCERE ÎN TEORIA LITERATURII

ANTOLOGIE DE TEXTE PENTRU SEMINARUL DE ANUL I

EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN BUCUREȘTI
1997

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI
FACULTATEA DE LITERE
Catedra de Teoria Literaturii

Referenți științifici: Conf. dr. ***Antoaneta Tănăsescu***
Lector ***Nicolae Rață***

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ
BUCUREȘTI
1299699

B.C.U. București
C199801389

© Editura Universității din București
Șos. Panduri, 90-92, București - 76235; Telefon: 410.23.84

Tehnoredactare computerizată Constanța TITU

ISBN 973–575–190–9

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

ARGUMENT

La prima vedere, alcătuirea și publicarea acestei antlogii ar putea avea doar semnificația unui necesar act de restituire bibliografică, interesând cu deosebire pe studenții anului I de la Facultățile de Litere, Limbi și Literaturi Străine, Teologie - Litere, unde cursul de *Teoria literaturii* se numără printre disciplinele obligatorii. Se întâmplă însă, mai cu seamă în ultimul deceniu, că studenții întâmpină reale dificultăți în procurarea cărților indispensabile pentru pregătirea orelor de seminar, implicit a examenului. Tirajul tratatelor teoretice este extrem de redus, astfel că numărul exemplarelor aflate atât în bibliotecile publice cât și în cele de specialitate din facultate este insuficient, iar, pe de altă parte, multe dintre exemplare prezintă un grad înaintat de deteriorare.

Dar antologia nu reprezintă doar un semnal mult așteptat de studenți, ea este semnificativă și pentru opțiunile profesionale ale cadrelor didactice din catedră, care lucrează cu anul I. Așa se explică extensia bibliografică, imposibil de acoperit în cele 12 seminarii repartizate anual disciplinei noastre.

Am considerat util a include între coperțile antologiei măcar două texte a căror versiune românească apare aici pentru întâia oară. Este vorba despre capitolul *Persoana* din studiul lui Gerard Genette, *Discours du récit*, inclus în *Figures III*, Editions du Seuil, Paris 1972 (traducerea Andreea Deciu, studentă în anul IV, actualmente preparator la catedra noastră) și *Cât este de obișnuit limbajul obișnuit?* din volumul lui Stanley Fish, *Is There a Text in This Class?*, Harvard University Press, 1980 (traducerea Delia Dumitriu; traducerea a fost făcută cu ajutorul

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

următoarelor studente de la Facultatea de Limbi și Literaturi Străine; secția de limbă și literatură engleză: Lungu Iustina, Hossu Fabiola, Hanea Natalie și Latu Cătălina). Revizia traducerii din limba franceză a fost asigurată de Anca Tărâță.

Mulțumim tuturor celor care ne-au ajutat pentru ca acest proiect să devină realitate: Decanatului și Secretariatului Facultății de Litere și Editurii Universității din București. Menționăm că antologia de față este prima de acest fel din istoria învățământului universitar bucureștean din ultimii 50 de ani.

COLECTIVUL CATEDREI DE TEORIA LITERATURII

Ianuarie 1996

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

SUMAR

I. TEORIE, CRITICĂ, ISTORIE LITERARĂ, POETICĂ

T.S. ELIOT - Tradiție și talent personal (1919) 9
G. CĂLINESCU - Tehnica criticii și a istoriei literare (1938) 18
HANS ROBERT JAUSS - Istoria literaturii ca provocare a teoriei literaturii (1967) 41
GERARD GENETTE - Critică și poetică (1972) 71
GERARD GENETTE - Poetică și istorie (1972) 75

II. LITERATURA ȘI CONTEXTELE EI

ARISTOTEL - Poetica - Cap. 9; 25 85
ROLAND BARTHES - Istorie sau literatură ? (1960) 94
HEINRICH F. PLETT - „Literatură" și „text" (1975) 112
ADRIAN MARINO - Literatură sau poezie? (1987) 136

III. DEFINIȚII ALE OPEREI

RENE WELLEK, AUSTIN WARREN - Modul de existență a operei literare (1949) 155
TUDOR VIANU - Definiția operei (1966) 171

IV. A) LIMBAJUL POETIC

AUGUSTIN - De dialectica (387-391) 177
BORIS TOMAȘEVSKI - Lexicul poetic (1925) 190
TUDOR VIANU - Dubla intenție a limbajului și problema stilului (1941) 194
JAN MUKAŘOVSKY - Despre limbajul poetic (1948) 199
ROMAN JAKOBSON - Lingvistică și poetică (1958) 209
SAMUEL LEVIN - Deviația și efectul de noutate poetică (1965) 249
SOLOMON MARCUS - Opoziția între limbajul științific și cel poetic (1970) . 260
SOLOMON MARCUS - Figurile poetice (1970) 284

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

CARLOS BOUSOÑO - Poemul e o comunicare (1952, 1970) 293
GERARD GENETTE - Limbaj poetic, poetică a limbajului 306
GRUPUL μ - Teoria generală a figurilor limbajului (1970) 331
HEINRICH F. PLETT - Literaritate și știința literaturii (1975) 356
G.I. TOHĂNEANU - Ritm dominant, substituiri ritmice, ritm secund (1976) .. 375
STANLEY FISH - Cât este de obișnuit limbajul obișnuit? (1980) 393

B) METAFORA

LUCIAN BLAGA - Geneza metaforei (1937) 409
TUDOR VIANU - Funcțiunea estetică a metaforei (1957) 424
CARLOS BOUSOÑO - Poezia ca modificare a limbii (1952, 1970) 449

V. NARATOLOGIE

M.A. PETROVSKI - Morfologia nuvelei (1927) 457
WAYNE C. BOOTH - Tipuri de narațiune (1961) 489
TZVETAN TODOROV - Categoriile narațiunii literare (1966) 507
GERARD GENETTE - Persoana (1972) 545
JAAP LINTVELT - Instanțele textului narativ literar (1981) 553

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

I.

TEORIE, CRITICĂ, ISTORIE LITERARĂ POETICĂ

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

T.S. ELIOT

TRADIȚIE ȘI TALENT PERSONAL*

În publicistica engleză se vorbește rar despre tradiție, cu toate că ocazional este amintită, deplângându-i-se absența. Nu se fac referiri la „tradiție" sau la „o tradiție anume"; cel mult se folosește adjectivul, spunându-se că poezia lui cutare este „tradițională", sau chiar „prea tradițională". Am impresia că termenul apare, foarte rar altfel decât cu înțeles de condamnare. În orice alt context implică o vagă aprobare, sugerând cu privire la lucrarea astfel elogiată, că este o plăcută reconstituire arheologică. Termenul este aproape inacceptabil pentru urechi englezești fără referirea liniștitoare la tonica știință a arheologiei.

Cu siguranță, este improbabil ca acest termen să apară în considerațiile noastre cu privire la scriitorii vii sau morți. Fiecare popor, fiecare neam are o alcătuire specifică, nu numai creatoare, ci și critică; și va trece cu vederea propriile sale lipsuri și limite, încă mai ușor în ce privește uzanțele criticii, decât în ce privește geniul său creator. Din masa enormă de scrieri critice apărute în franceză, cunoaștem sau credem că cunoaștem metoda sau uzanțele criticii franceze; nu facem decât să tragem concluzia (atât de puțin conștienți suntem) că francezii sunt „mai critici" decât noi, iar uneori ne și împăunăm puțin cu aceasta, ca și cum francezii ar fi mai puțin spontani decât noi. Poate că așa și este; dar ar trebui să ținem seama că, critica este la fel de indispensabilă ca aerul pe care îl respirăm, și că nu s-ar întâmpla nici o nenorocire dacă am formula precis ce ne trece prin minte și ce emoție resimțim citind o carte, dacă ne-am critica și pe noi înșine în timpul acestei activități critice. Aceasta ar putea releva, printre altele, înclinația noastră ca atunci când

* Apărut 1919. În Pater, Chesterton, Eliot, ESEURI LITERARE, Editura pentru literatura universală, București 1966, trad. Virgil Nemoianu, p. 221-230.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

lăudăm un poet să insistăm mai ales asupra acelor laturi ale operei prin care se aseamănă cât mai puțin cu alții. Pretindem că în acele laturi sau aspecte ale operei sale găsim ceea ce este personal, esența specifică a autorului respectiv. Subliniem cu satisfacție deosebirile dintre poet și predecesorii lui, îndeosebi predecesorii imediați; ne străduim să descoperim ceva ce poate poate fi izolat pentru a produce plăcere. Dacă însă ne apropiem de un poet fără această prejudecată, constatăm adesea că poate nu numai părțile cele mai valoroase, ci și cele mai personale ale operei sale sunt cele în care poeții morți, strămoșii săi, își afirmă cel mai viguros nemulțumirea. Și nu vorbesc de perioada impresionabilă a adolescenței, ci de perioada deplinei maturități.

Totuși, dacă singura formă a tradiției, a transmiterii ar fi aceea de a păși orbește pe cale generației nemijlocit premergătoare, de a adera cu timiditate la succesele ei, atunci „tradiția" ar trebui categoric descurajată. Am văzut pierzându-se în nisip multe curente simpliste de acest fel: preferăm repetiției noutatea. Tradiția este o problemă cu semnificații mult mai largi. Nu poate fi moștenită; dimpotrivă, dacă o urmărești, trebuie să o cucerești cu mare trudă. Ea implică, în primul rând, simț istoric, despre care am spune că este aproape indispensabil oricui vrea să rămână poet după vârsta de douăzeci și cinci de ani; la rândul său, simțul istoric implică o percepție a trecutului nu numai ca trecut, ci și ca prezent; simțul istoric obligă să să scrie nu numai respirând prin toți porii același aer cu întreaga generație proprie, ci cu sentimentul că întreaga literatură a Europei de la Homer încoace și, înăuntrul ei, întreaga literatură a propriei țări, au o existență simultană și se situează în același plan. Acest simț istoric, care este un simț al atemporalului, ca și al temporalului și al unității între temporal și atemporal, este cel care îl face pe scriitor să fie tradițional. Același simț istoric îi dă scriitorului cea mai acută conștiință a locului său în timp, a propriei sale contemporaneități.

Nici un poet, nici un artist de nici un fel nu poate fi pe deplin înțeles singur. Semnificația sa, felul în care este apreciat, stau în raportarea sa la poeții și artiștii din trecut. Nu poate fi valorificat singur; pentru comparare și deosebire, trebuie așezat printre cei care nu mai sunt. Consider că acest principiu ține de critica estetică, nu numai de cea istorică. Imperativul adaptării, al participării, nu se îndreaptă numai spre

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

el; când se naște o nouă operă de artă, acest fapt se repercutează totodată asupra tuturor operelor de artă care au precedat-o. Monumentele existente alcătuiesc laolaltă o ordine ideală, care, prin introducerea unei opere de artă noi (cu adevărat noi), este modificată. Înainte ca noua operă să fi luat naștere, ordinea existentă este desăvârșită; pentru ca ordinea să se mențină și după nașterea noului, este nevoie ca *întreaga* ordine existentă să fie schimbată, fie cât de puțin; iar în acest fel relațiile, proporțiile, valorile fiecărei opere de artă față de întreg sunt revizuite; în aceasta constă împletirea între vechi și nou. Oricine a acceptat ideea acestei ordini, a formei literaturii engleze, europene, va admite că nu este absurd ca trecutul să fie modificat de prezent, după cum prezentul este îndrumat de trecut. Iar poetul care e conștient de aceasta, va fi conștient de marile sale dificultăți și răspunderi.

Într-un anume sens, își va da seama, totodată, că inevitabil, trebuie judecat după criteriile trecutului. Am spus judecat, iar nu mutilat; nu judecat dacă e la fel de bun, sau mai bun, sau mai puțin bun decât cei morți; și în orice caz, nu judecat după canoanele criticilor din trecut. Este o judecată, o comparație, în care două lucruri sunt măsurate unul prin celălalt. Dacă opera nouă nu ar face decât să se conformeze, ar însemna că de fapt nu se conformează deloc; ea nu ar fi nouă, și deci, nu ar fi o operă de artă. Totodată, n-aș vrea să se înțeleagă din aceasta că noul este mai valoros pentru că se integrează în ceva; dar integrarea este un test al valorii sale - ce-i drept, un test care poate fi aplicat numai încet și cu prudență, căci nici unul din noi nu este un judecător infailibil. Spun: s-ar părea că se integrează și că are, poate, și amprentă personală; ori, s-ar părea, că are amprentă personală și, poate, că se și integrează: este însă puțin probabil să întâlnim una fără cealaltă.

Sau, ca să exprim și mai limpede raportul dintre poet și trecut, nici nu poate prelua trecutul în bloc ca un întreg nediferențiat, nici nu se poate axa exclusiv pe una sau două predilecții particulare, și nici pe o singură perioadă preferată. Prima cale este inadmisibilă, a doua este o importantă experiență de tinerețe, iar a treia, este un supliment plăcut și foarte de dorit. Poetul trebuie să fie foarte atent la curentul principal, care nu include invariabil și întotdeauna reputațiile cele mai distinse. Trebuie să țină bine seama de faptul evident că arta nu cunoaște

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

ameliorări, dar că materialul ei nu este niciodată chiar același. Trebuie să fie conștient că spiritul Europei, spiritul poporului său (cu timpul își dă seama că acest spirit este mult mai important decât spiritul său în ceea ce are el particular) - nu este ceva stabil, ci se află prins într-o dezvoltare care nu abandonează nimic în drum, care nu îl proclamă depășit nici pe Shakespeare, nici pe Homer, nici desenele rupestre ale artistului magdalenian[1]. Că această dezvoltare aduce poate o rafinare, cu siguranță o complexitate mai mare, dar nu o îmbunătățire din punctul de vedere al artistului. Poate nici măcar din punctul de vedere al psihologului nu reprezintă o îmbunătățire, sau nu în măsura în care ne închipuim; poate că în fond se bazează numai pe o mare complexitate economică și tehnică. Dar deosebirea dintre prezent și trecut stă în aceea că în conștiința prezentului este implicată o conștiință a trecutului în atare măsură și de atare dimensiuni, cum trecutul însuși nu o putuse vădi.

Cineva a spus: „Scriitorii morți sunt departe de noi, pentru că noi *știm* cu mult mai multe lucruri despre noi". Exact; iar ceea ce știm sunt tocmai ei.

Aceasta face parte evident, din programul meu cu privire la meșteșugul poetic, și știu că se poate ridica aici o anume obiecție. Obiecția este că doctrina aceasta ar implica o ridicolă cantitate de erudiție (pedanterie), pe care, după cum ne arată viețile lor, marii poeți nu au avut-o. Se va afirma chiar, că prea multe cunoștiințe atrofiază sau pervertesc sensibilitatea poetică. Persistăm, desigur, în convingerea că poetul trebuie să acumuleze mult, atât cât se poate fără stirbirea receptivității necesare și a leneviei necesare, dar aceasta nu înseamnă că înțelegem prin cunoștințe numai lucrurile din care se poate trage folos la examene, în conversația de salon, sau în alte forme, mai pretențioase, de publicitate. Unii pot absorbi cunoștințele, cei mai greoi trebuie să transpire pentru ele. Shakespeare a extras din Plutarh mai multă esență istorică decât obțin alții din întregul British Museum. Accentuăm din nou că poetul trebuie neapărat să-și creeze sau să-și dezvolte conștiința trecutului, și această conștiință trebuie să și-o dezvolte în continuare de-a lungul întregii sale vieți.

Astfel are loc o continuă renunțare la eul propriu, așa cum este el la un moment dat, în favoarea a ceva mai valoros. Progresul unui artist este un continuu sacrificiu de sine, o continuă anulare a personalității sale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Ar mai rămâne de definit procesul de depersonalizare și legătura sa cu simțul tradiției. Putem spune că prin această depersonalizare arta se înrudește cu condiția științei. Propun, ca o analogie sugestivă, reacția ce are loc atunci când un fir subțire de platină este introdus într-un recipient ce conține oxigen și bioxid de sulf.

II

Critica cinstită și judecata sensibilă se îndreaptă, nu asupra poetului, ci asupra poeziei. Dacă suntem atenți la exclamațiile confuze ale criticii ziaristice și la murmurul nedeslușit al repetării generale care le urmează, auzim nume de poeți cu duiumul; dar cine caută nu cunoștințe vulgarizate, ci satisfacție poetică, și pretinde poezia însăși, va primi rareori ceea ce cere. Am încercat să arăt importanța legăturii dintre o poezie și alte poezii de alți autori, și am propus o concepție despre poezie ca un întreg viu al tuturor poeziilor ce s-au scris vreodată. Cealaltă latură a acestei teorii impersonale a poeziei este legătura între poem și autor. Și printr-o analogie, am sugerat că intelectul poetului matur diferă de cel al poetului imatur, nu printr-o valorificare a „personalității", nu prin faptul că e neapărat mai interesantă sau că are „mai multe de spus", ci mai degrabă prin aceea că reprezintă un mediu mai minuțios perfecționat, în care sentimente speciale sau foarte variate au prilejul să intre în combinații noi.

Analogia a fost cea a catalizatorului. Când cele două corpuri gazoase menționate mai sus sunt amestecate în prezența unui filament de platină, ia naștere acidul sulfuric [2]. Această combinație se petrece numai dacă platina este prezentă; cu toate acestea, acidul nou format nu conține nici urmă de platină, iar platina însăși s-ar părea că nu a fost afectată deloc: a rămas neutră, incertă, neschimbată. Intelectul poetului este firul de platină. El poate să acționeze parțial sau exclusiv asupra experienței omului însuși: dar cu cât artistul este mai perfect, cu atât există în el o separație mai netă între omul care suferă și psihicul care creează, cu atât mai perfect va reuși intelectul să digere și să transfigureze pasiunile care reprezintă materialul său.

Se observă că în această experiență elementele care se află în prezența catalizatorului transformator, sunt de două feluri: emoții și sentimente. Opera de artă produce în cel care resimte plăcerea artistică,

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

o trăire complet diferită de orice altă trăire care nu este artistică. Ea poate fi alcătuită dintr-o singură emoție care poate fi o combinație din mai multe; iar în alcătuirea compusului final mai pot fi cuprinse și diferite sentimente implicate de poet în anumite cuvinte sau expresii sau imagini. Sau se poate face poezie mare fără a folosi nici un fel de emoție: compusă din sentimente și atâta tot. Cântul XV din *Infernul* (Brunetto Latini) este o prelucrare și potențare a emoției care rezultă firesc dintr-o situație dată: dar efectul, deși unitar, ca în orice operă autentică, se obține printr-o complexitate considerabilă de detalii. Catrenul final cuprinde o imagine, un sentiment legat de o imagine care „a venit", care nu a decurs pur și simplu din cele premergătoare și se afla probabil în suspensie în mintea poetului până când a apărut acea combinație la care ea putea să se atașeze. Inteligența poetică este de fapt un receptacol care acaparează și înmagazinează nenumărate sentimente, expresii, imagini care rămân acolo până când toate particulele ce se pot uni spre a forma un compus nou au fost întrunite laolaltă.

Comparând mai multe pasaje reprezentative de poezie de cea mai înaltă calitate, ne dăm seama cât de variate sunt tipurile de combinație existente, și cât de nesatisfăcător este criteriul semi-etic al „sublimului". Căci nu contează „măreția", intensitatea emoțiilor, a componentelor, ci intensitatea procesului artistic, ca să zicem așa, presiunea la care are loc fuziunea. Episodul cu Paolo și Francesca folosește o anume emoție, dar intensitatea poeziei este un lucru, și cu totul altceva este impresia pe care o dă intensitatea presupusei experiențe, oricare ar fi ea. Ba mai mult, ea nu este întru nimic mai intensă decât în cântul XXVI (călătoria lui Ulise), care nu se bazează în nici un fel pe vreo emoție. În procesul de prelucrare a emoției este posibilă o mare varietate: asasinarea lui Agamemnon sau chinul lui Othello redau un efect artistic aparent mai apropiat de un eventual original decât scenele din Dante. În *Agamemnon*, emoția artistică aproximează emoția unui spectator real; în *Othello*, emoția protagonistului însuși. Dar diferența între artă și eveniment este totdeauna absolută; combinația care reprezintă asasinarea lui Agamemnon este probabil la fel de complexă ca cea care reprezintă călătoria lui Ulise. În toate aceste cazuri a existat o fuziune de elemente. *Oda* lui Keats conține o serie de sentimente care nu prea au de-a face cu privighetoarea, dar care, parte din cauza numelui ei sugestiv și parte datorită faimei ei, s-au închegat în jurul privighetorii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Mă străduiesc să combat aici un punct de vedere legat poate de teoria metafizică a unității substanțiale a sufletului; căci, după părerea mea, poetul nu este menit să exprime o „personalitate", ci un mediu specific - care este mediu numai, iar nu personalitate - în care impresiile și trăirile se combină în moduri diferite și imprevizibile. Impresii și experiențe importante pentru autor ca om, nu se regăsesc întotdeauna și în poezie, după cum cele care se dovedesc importante în poezie joacă poate un rol neglijabil în ce privește personalitatea autorului.

Voi cita câteva rânduri suficient de nefamiliare, pentru a fi privite cu proaspătă atenție prin prisma - luminoasă sau obscură - a observațiilor de mai sus.

And now methinks I could e'en chide my self
For doating on her beauty, though her death
Shall be revenged after no common action.
Does the silkworm expend her yellow labours
For thee? For thee does she undo herself?
Are lordships sold to maintain ladyships
For the poor benefit of a bewildering minute?
Why does yon fellow falsify highways,
And put his life between the judge's lips,
To refine such a thing - keeps horse and men
To beat their valours for her...?[3]

Acest pasaj (după cum se vede), dacă este pus în contextul său, cuprinde o combinație de emoții pozitive și negative: o atracție puternică și intensă pentru frumusețe și o fascinație tot atât de intensă către urâțenia care contrastează cu ea și care o distruge. Acest echilibru de emoții opuse e implicat de situația dramatică în care se încadrează replica, dar o explicare a lui numai prin situație este inadecvată. Ea este, ca să spunem așa, emoție structurală, oferită de către dramă. Dar efectul total, tonul dominant se datorește faptului că multe sentimente separate, a căror afinitate cu această emoție nu este deloc evidentă la prima vedere, s-au combinat cu ea, creând o nouă emoție artistică.

Nu prin emoțiile sale personale, prin emoțiile produse de anumite evenimente ale vieții sale, devine poetul cât de cât remarcabil sau interesant. Emoțiile sale personale sunt poate simple, sau grosolane, sau plate. Emoția din poezia pe care o scrie va fi ceva mai complex; dar o complexitate de altă natură decât cea a emoțiilor complexe sau neobișnuite

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

din viață. Căutarea unor noi emoții omenești pe care poezia să le exprime este de fapt o eroare pornită din excentricitate; se caută noul într-o direcție greșită și se ajunge la pervers. Nu e treaba poetului să descopere emoții noi, ci să le folosească pe cele obișnuite și, prelucrându-le în poezie, să exprime sentimente care nu au nici o legătură cu emoțiile din realitate. El se va putea sluji tot atât de bine de emoții pe care nu le-a trăit deloc, ca și de emoții care îi sunt familiare. În consecință, trebuie să socotim formula „emoție retrăită în tihnă"[4] drept inexactă. Căci nu avem de-a face nici cu emoție nici cu retrăire, nici, dacă e vorba să nu deformăm, cu tihnă. Avem de-a face cu închegare și cu noul care izvorăște din această închegare a unui număr foarte mare de experiențe, pe care omul practic și de acțiune nici nu le va numi experiențe; este o închegare care nu are loc conștient sau deliberat. Aceste experiențe nu sunt „retrăite" și ele fuzionează în cele din urmă într-o atmosferă tihnită numai în măsura în care ea reprezintă o gestație pasivă. Firește. nu la aceasta se rezumă totul. Procesul de creație poetică este, în mare măsură, conștient și deliberat. De fapt, poetul slab este de obicei inconștient când ar trebui să fie conștient și conștient când ar trebui să fie inconștient. Ambele greșeli tind să îl facă mai „personal". Poezia nu este o descătușare a emoției, ci o desprindere de emoție; nu este exprimarea personalității sale, ci o deprindere de personalitate. Dar, bineînțeles, numai cel care are personalitate și emoții, știe ce înseamnă să vrei să te desprinzi de ele.

III

ὁ δὲ νοῦς ἴνως Θειότερόν τι καὶ ἀπαθές ἐστιν[5]

Eseul de față își propune să se oprească la granița metafizicii și a misticii și să se mulțumească cu unele concluzii practice care să poată fi aplicate în poezie de cititorul cu simț de răspundere. Este lăudabil să abați interesul de la persoana poetului spre poezie: căci aceasta are drept consecință o apreciere mai justă a poeziei ca atare, bună sau proastă. Multora le place exprimarea emoțiilor sincere în versuri, și există un mic număr de oameni care știu să aprecieze măiestria tehnică. dar foarte puțini își dau seama când este exprimată o emoție *semnificativă*, emoție

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

care trăiește prin poezie, nu prin bibliografia poetului. Emoția artistică este impersonală. Iar poetul nu poate atinge această impersonalitate fără să se dăruiască în întregime muncii pe care trebuie s-o facă. Și este puțin probabil că el va ști ce are de făcut, dacă nu va ști să trăiască nu numai în actualitatea prezentă, ci și în actualitatea trecutului, dacă nu va fi conștient, nu de ceea ce e mort, ci de ceea ce a început să fie viu.

---

[1] Desenele rupestre și sculpturile în os și fildeș găsite lângă La Madeleine (sudul Franței), la Altamira și aiurea sunt grupate în perioada magdaleniană (14000–9500).

[2] Bineînțeles că nu. Catalizatorul (oxid de vanadiu sau oxid de fier, mult mai rar azbest platinat) efectuează oxidarea bioxidului de sulf în trioxid de sulf. Aceasta este o etapă prealabilă în obținerea acidului *sulfuric* (metoda „prin contract"). Cât despre acidul sulfuros (H_2SO_3), acesta se obține introducând pur și simplu bioxid de sulf în apă. E drept că e un produs foarte instabil, motiv pentru care nici nu se cunoaște decât ca soluție apoasă.

[3] *Și-acum parcă m-aș certa pe mine chiar.*
Pentru că m-am lăsat vrăjit de frumusețea ei, deși moartea
Îi va fi răzbunată în chip neobișnuit.
Oare viermele de mătase își irosește galbenele strădanii
Pentru tine ? Pentru tine își pune capăt sieși ?
Se vând domniile pentru-a se ține doamnele
Pentru un biet câștig de-o clipă de-amețeală ?
Ăla de colo, de ce pradă la drumul mare,
Și-și pune viața pe buzele judecătorului,
Ca să împodobească un astfel de lucru – ține cai și oameni
Ca să-și zdrobească vitejia pentru ea.
(Cyril Tourneur, *The Revenger's Tragedy*, III, 5, v. 71–82)

[4] *Emotion recollected in tranquillity* este frumoasa formulă folosită de Wordsworth pentru a descrie procesul de creație poetică (trăirea unei experiențe puternice în contact cu natura, mai ales; apoi, retrăirea ei într-o formă estompată, purificată, în poezie).

[5] Poate că mintea e ceva divin, și prin urmare netulburat de impresii din afară (Aristotel, *De anima*, cap. 4).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

George CĂLINESCU

TEHNICA CRITICII ȘI A ISTORIEI LITERARE*

I

Punerea laolaltă a criticii și a istoriei literare când e vorba de a le studia tehnica nu trebuie să mire, deși mulți s-au obișnuit a despărți istoria literară de critica așa-zisă estetică, făcând din cea dintâi numai o introducere la cea de a doua. În realitate, critică și istorie sunt două înfățișări ale criticii în înțelesul cel mai larg. Este cu putință să faci critică curată fără proiecție istorică, cu toate că adevărata critică de valoare conține implicit o determinațiune istorică, dar nu e cu putință să faci istorie literară fără examen critic. Cine exclude criteriul estetic din istoria literară nu face istorie literară, ci istorie culturală. Așadar putem încă de la început afirma, sub rezerva demonstrației ulterioare, că istoria literară este forma cea mai largă de critică, critica estetică propriu-zisă fiind numai o preparațiune a explicării în perspectiva cronologică. Ne vom folosi deocamdată numai de noțiunea de istorie literară.

Benedetto Croce a tăgăduit propriu-zis putința istoriei literare. Pentru el istoria se întemeiază pe conceptul de progres, nu în înțelesul absolut finalist hegelian ori evolutist, ci în acela uman de activitate îndreptată conștient spre un scop. Însă operele de artă sunt fenomene izolate, remarcabile numai prin expresivitatea lor. O operă există artisticește sau nu există. Orice relație între opere rămâne exterioară, neputându-se bunăoară, esteticește vorbind, stabili vreo legătură cauzală între Dante și Shakespeare, unica notă a operei lor fiind aceea că sunt în sfera artei. Totuși Croce face mare caz de istoria literară, el însuși profesând-o cu pasiune, și este capul unei întregi direcții literare al cărui cuvânt de ordine este: *prin critica istorică la critica estetică*. Prin istorie

* Apărut 1938. În PRINCIPII DE ESTETICĂ. Editura pentru literatură, București 1968, p. 74-99.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

literară Croce înțelege însă, ca mulți alții de altfel cu sau fără pretenții de esteticieni, o operație preliminară sau recapitulativă, exterioară momentului criticii estetice propriu-zise, care constă în simpla afirmare sau tăgăduire a existenței operei de artă ca produs expresiv. Ca act pregătitor, istoria literară este metoda de a pune pe critic ca reproducător exact în situațiunea în care se afla autorul ca creator. Însă multe din elementele constitutive ale operei fiind șterse prin trecerea vremii, cum e cazul cu opera lui Dante și a lui Shakespeare, restaurarea lor devine o condiție neapărată a reproducerii critice.

„Fără tradițiune și critică istorică - zice Croce - înțelegerea tuturor sau aproape tuturor operelor de artă ar fi pentru totdeauna pierdută; noi am fi ca niște animale vârâte numai în prezent sau într-un trecut foarte apropiat. Numai încrezuții disprețuiesc și iau în râs pe acei care reconstituiesc un text autentic, care explică sensul vorbelor și obiceiurilor uitate, care cercetează condițiile de viață ale unui artist și săvârșesc toate acele lucrări ce înviorează trăsăturile și coloritul originar al operelor de artă".

Ca operație recapitulativă, neexistând progres estetic în umanitate, istoria literară s-ar ocupa cu creșterea și scăderea conștiinței estetice, ca simple fenomene de istorie a culturii.

Teoria lui Croce cuprinde o observație indiscutabilă, aceea că foarte adesea o operă literară se stinge din cauza depărtării momentului istoric în care a luat naștere. Sunt opere la citirea cărora contimporanii au plâns sau au râs și care azi ne lasă cu desăvârșire indiferenți. Dar mai ajută oare la ceva exegeza în acest caz? E un adevăr banal că operele mari sunt acelea care, prin universalitatea pasiunilor pe care le tratează, sunt înțelese oricând. Prea puțină lumină poate adăuga examenului critic reconstrucția momentului în care s-au desfășurat faptele din *Iliada* și nu e nevoie nicăieri și nicicând de vreun comentar ca să râdem la *Avarul* lui Molière. Deși unii au emoții complimentare, prin exegeză, aceștia nu sunt tocmai aceia care înțeleg mai bine. Sunt *rafinații, cărturarii*, oamenii voluptoși de cultură, în fond prea puțin preocupați de probleme de valoare. Orientarea practică a criticii în ultimele decenii a fost tocmai în direcțiunea distingerii a ceea ce este universal într-o operă de ceea ce *datează*. Zeci de volume de exegeză nu vor fi în stare să ne mai facă să gustăm aluziile din teatrul lui Shakespeare, dar *Hamlet* rămâne. Croce ajunge la această definiție a istoriei literare din motive pur logice. Definind opera de artă

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

ca expresie, el ajunge în chip necesar la încheierea că nu există scară de valori în artă. O operă există ori nu, și operele care există esteticește sunt toate de aceeași unică valoare a existenței. A recunoaște *universalitatea* unor opere și *caducitatea* altora ar fi însemnat pentru Croce să se pună dintr-un punct de vedere conținutistic, adică să afirme că sunt teme bune și teme rele, genuri mari și genuri mici. Însă pentru el nu există valori de conținut.

Punctul de vedere al lui Croce este evident greșit. Cu tot versul celebru al lui Boileau:

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème...

numai cu un sonet nu se face operă mare. Există o ierarhie de valori după complexitate sau după profunditate. Dar nu trebuie să se creadă că această profunditate este a conținutului. Atunci un poem filozofic ar fi mai profund decât o poezie erotică bună. Putem reintroduce conceptul de conținut în artă și să facem critică conținutistică, însă într-alt sens care nu se abate de loc de la punctul de vedere al esteticienilor puri ca Benedetto Croce. Până acum se înțelegea prin conținut *materia* din care cu ajutorul *formei* ieșea opera de artă. Admițând această identitate, putem ajunge la cele mai grave erori critice. Punctul de plecare al criticului și istoricului literar este opera ca realitate artistică. Însă când o operă există, ea începe a-și afirma un conținut care nu este materia din care a ieșit, ci viața fictivă pe care o începe. *Hamlet, Crimă și pedeapsă* sunt obiectul a considerații de tot felul, pe care unii ar fi înclinați a le socoti exterioare problemei estetice și fără îndoială că autorii înșiși nu s-au gândit vreodată că vor stârni atâtea comentarii. Și totuși a face psihologia și patologia lui Hamlet, a face sociologia lumii lui Dostoievski ori a determina gândirea eroilor lui, nu este de loc o lucrare în afara esteticei, ci critica literară însăși. Căci orice fel de considerație este un fel de a afirma vitalitatea operei de artă și întâi de toate existența ei. Sunt multe opere care tratează mai adânc problemele lui Shakespeare și ale lui Dostoievski, dar n-au stârnit nici o discuție, fiindcă aceste opere nu existau esteticește. Conținutul e pus în clipa nașterii operei de artă, nu înaintea ei. Nici un autor mai îndepărtat de gândul adâncimii prin materie ca Flaubert. El e artistul pur în sensul lui Croce. *Madame Bovary* este tot ce poate fi mai plat sub raportul conținutului anterior și totuși acest roman a stârnit discuțiile cele mai variate și a dus chiar la formularea așa-zisului

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

bovarism. Iar alte opere mult mai adânci prin intenție au rămas fără ecou. Explicația este că *Madame Bovary* există în planul ficțiunii și are așadar adâncimea realității. Când o operă mare apare, probleme numeroase și neprevăzute se iscă în jurul ei, așa cum se nasc în jurul oricărui fenomen. *Iliada* este o realitate și ca atare suntem îndreptățiți să studiem psihologia eroilor, gândirea lor, instituțiile lor și așa mai departe și niciodată nu ne vom putea opri. Una este a studia condițiunile din care a ieșit o operă și alta a studia urmările ei. Cine cercetează împrejurările sociale din care a ieșit observația din *Madame Bovary* face istorie exterioară literaturii, cine studiază lumea însăși din acel roman ca realitate cu toate problemele ce decurg din ea, acela numai face istorie literară. Prin urmare există două istorii: istoria fenomenelor reale și istoria fenomenelor fictive sau artistice. Aceste două istorii nu se deosebesc fundamental între ele. Singura deosebire este că faptele istorice sunt evidente, în vreme ce faptelor ficțiunii trebuie să le dovedim realitatea artistică. Însă putința de a le desfășura istoricește e o dovadă că ele există, altfel studiul istoric pare fals. Conceptul de progres pe care Croce îl cere în istorie poate fi urmărit și în istoria literară. Între eroii romanelor din secolul al XVIII-lea și cei ai romanelor din secolul al XIX-lea este o continuitate spirituală, precum este și între lirica acelorași secole. Dar nu este decât între momentele realmente artistice, restul fiind lipsit de semnificație, încât este o iluzie să credem că am putea face istoria spiritului unei epoci în afara istoriei de valori. Unii au și încercat a determina *stiluri*, dar noțiunea e prea abstractă, ducând la ideea rotațiunii și sugerează prea mult noțiunea de formă. Succesiunea în istoria literară este, ca și în istoria politică, empirică și neprevizibilă.

Admițând deci că istoria literară ca istorie de valori este legitimă, acceptând lateral și istoria condițiilor materiale din care iese o operă, adică istoria culturală, confundată în genere cu istoria propriu-zis literară, cu observarea că nu se deosebesc profund de istoria generală, să vedem care sunt condițiile istoriei. Istoria ar fi „totalitatea manifestărilor de activitate și de gândire umană, considerate în succesiunea lor, în dezvoltarea și raporturile lor de conexitate sau de dependență" (Gabriel Monod). Trebuie să amintim că una din cele mai limpezi formulări ale condițiilor istoriei a dat-o A. D. Xenopol, care a deosebit faptele de repetiție din științele exacte de faptele de succesiune din istorie, care nu se pot formula în legi, ci numai grupa în serii fenomenale, stabilindu-se

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

între ele raporturi de la cauză la efect. De bună seamă că raportul de cauză nu poate fi introdus în istoria literară, fiindcă în nici un caz nu se poate admite că purtările lui Hamlet au înrâurit istoricește pe Raskolnikoff. Dar este evident că se impune o ordine substanțială, neputându-se gândi un Hamlet după Raskolnikoff, chiar dacă mai târziu am pierde cronologia faptelor. Operele literare au neapărat o dată care constituie o notă a existenței lor.

Când este vorba de istorie, îndeosebi de istoria literară, expresiile care vin mai des și mai cu emfază în gura istoricului sunt *obiectiv* și *științific*. O operă este obiectivă, științifică, alta dimpotrivă este subiectivă, neștiințifică. Se mai vorbește apoi de onestitate și neonestitate. S-ar părea dar că istoria este o chestiune exclusiv de disciplină. Cei mai concesivi teoreticieni admit că în expunerea rezultatelor se cere și talent, dar ne încredințează că istoria este o știință în sensul că reunirea, verificarea și coordonarea faptelor sunt supuse la reguli speciale de critică și metodă științifică. Totuși această concepțiune este exagerată și vom vedea de ce. Este de notat că rigoriștii fac foarte adesea observațiuni care sunt adevărate șicane. Mulți din cei care studiază la noi pe Eminescu scot exclamații de indignare când cineva scrie *Mihail* în loc de *Mihai Eminescu*. Ei notează abaterea „de la știință" astfel: *Mihail (sic!) Eminescu*. A cita versuri de Eminescu în scopuri cu totul estetice dintr-o ediție declarată neștiințifică este o mare culpă. Opera care cuprinde asemenea abatere încetează de a mai avea vreo valoare și e declarată *neștiințifică*. Se face deci confuzie între metodele de observație istorică și tehnica expunerii.

În ce poate consta obiectivitatea în istorie? În știință ea ar însemna așteptarea ca un număr suficient de experiențe să îndreptățească inducția. În istorie, unde toți recunosc două momente: strângerea faptelor și interpretarea lor, obiectivitate nu poate însemna decât plecare de la fapte autentice. Rigoriștii însă vorbesc des de subiectivitate, de atitudine neștiințifică cu privire la interpretare. Deci se pune întrebarea: obiectivitatea și subiectivitatea, admițând că cercetătorul n-are intenții neoneste și pornește de la fapte autentice, este numai o chestiune de știință ori de neștiință? Răspunsul este acesta: *În afară de autenticitate și onestitate, noțiunea obiectivității n-are nici un sens. Orice interpretare istorică este în chip necesar* subiectivă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Nu avem nevoie să recurgem la imagini din filosofie, la apriorismul lui Kant ori la concepția schopenhaueriană a lumii ca reprezentare a noastră. Acolo e vorba de condițiile înseși ale obiectivității, pe când aici este o problemă specială, proprie istoriei. Dacă e vorba de îndreptățiri filozofice, putem să apelăm la psihologie. Există o direcțiune numită Gestaltpsychologie, psihologia formală. Reprezentanții ei mai de seamă sunt Wertheimer, Köhler, Koffka și Lewin. Noțiunea fundamentală a acestei direcțiuni este aceea de structură, organizațiune, formă. Vechiului asociaționism, care vedea în orice percepție o sumă de senzațiuni, gestaltismul îi opune concepția percepției ca fenomen originar. Fiecare percepție are o structură proprie, o organizațiune, care nu este suma părților ci mai mult decât o adițiune. Fie că forma e chiar în lumea fizică, fie că este un unghi de vedere al nostru, ea trebuie să fie desprinsă din aglomerațiunea de senzațiuni, cu ea începându-se fenomenul propriu-zis. Cu alte cuvinte, cunoaștem în măsura în care recunoaștem o structură, în care organizăm. Sunt mulți aceia care privesc un tablou fără să-l vadă cum trebuie, fiindă n-au izbutit să delimiteze contururile. Aplicând această observație gestaltistă în câmpul mai larg al istoriei, ajungem la încheierea că faptele, ca să devină fenomen istoric, au nevoie să fie văzute într-o structură, să capete de la noi un sens. Ideea de structură în istorie a emis-o mai de mult filozoful Dilthey. Acesta trăiește pe ruinele lui Hegel, de la care a înlăturat finalismul exagerat, dar a păstrat obișnuința de a-și proiecta ideile generale în istorie, în care dacă nu mai găsește absolutul, află însă structuri succesive. Deocamdată n-avem nevoie de a ne sprijini pe o filozofie spre a demonstra subiectivitatea necesară în istorie. Ea reiese dintr-o simplă analiză a faptului istoric. Acest fapt nu există în sine cum există faptul fizic, ci numai ca un punct de vedere. Faptele noastre de acum nu sunt istorice ci existențiale. Dar orice fapt, oricât de indiferent în sine, introdus într-o structură de un istoric, devine istoric. Istoria este interpretarea însăși, punctul de vedere, nu grupul de fapte, și această interpretare presupune un ochi formator. Un șir de soldați înghețați se târăsc prin zăpadă prin Rusia. În fruntea lor călare cu capul în piept înaintează un bărbat care răspunde la numele de Napoleon. Scena în sine e fără sens. Dacă însă o introducem în conceptul de campanie în Rusia și pe acesta în acela de epocă napoleoniană și pe cel din urmă în conceptul de istorie a Franței, atunci abia începem să avem istorie. Se va putea observa însă că aceste organizațiuni sunt obiective, adică oferite

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

de la sine, cu necesitate, tuturor. În istorie și mai ales în istoria literară nu există structuri obiective, ci numai categorii, puncte de vedere. Au existat oare Renașterea, Romantismul? Au fost succesiuni de fapte indiferente care nu s-au impus ca structuri decât atunci când câteva minți geniale, îndeosebi Burckhardt și Doamna de Staël, au început să întrevadă în fapte unele organizări. Aceste formulări nu sunt arbitrare decât fiindcă faptele pe care se bizuie sunt autentice; dar subiective, adică ieșite din mintea unuia singur, sunt cu siguranță. E de ajuns ca un alt cap formator să sfărâme aceste structuri și să întocmească pe baza faptelor altele, și Renașterea, Romantismul dispar sau rămân alături de alte unghiuri istorice. Este o prezumție că o dată determinat obiectul, istoricul literar n-are altceva de făcut decât să-l studieze după toate regulile. Care reguli? În școală se studiază de obicei o operă literară sub raportul fondului, al formei, al înrâuririlor, al soartei literare etc., crezându-se că acestea sunt criteriile științifice absolute, când în fond sunt numai niște puncte de vedere personale ale unor esteticieni dualiști. Croce studiază *științific* o operă sub raportul numai al expresivității ei, un fragmentarist caută fragmentele viabile, un purist caută poezia pură. Metoda este așadar în strânsă legătură cu noțiunea de valoare și cu unghiul de vedere propriu. Nu numai atât. Planul de lucru aplicat la unul nu se potrivește la altul. Ca să înțelegi pe Creangă, pe Eminescu și pe Caragiale, trebuie să descoperi la fiecare o structură proprie. Însă a descoperi este totuna cu a inventa, fiindcă dacă ea ar fi evidentă oricui, n-ar mai fi nevoie de nici o sforțare metodologică.

Există în Franța o școală istorico-literară universitară, școala lui Lanson, care vrea să opună metoda științifică diletantismului unor critici ca Taine, de pildă. Activitatea didactică a acestei școale e foarte interesantă, dar direcția ei este lipsită de orice concepție. Insistând prea mult asupra metodei de lucru, ea nu e în stare să explice în ce scop se întrebuințează aceste metode, întrucât nu poate explica rostul istoriei literare. Ea pretinde că istoria tinde „să restituie și să descrie trecutul", că ea încearcă să înțeleagă și să explice, adică să găsească „le comment et le pourquoi, mecanismul și cauza fenomenelor literare". Ca să descrii trecutul în materie de literatură trebuie să introduci în succesiunea indiferentă a faptelor un sens, o structură altfel nu există istoria. Cât despre „le comment et le pourquoi", orice om de oarecare concepție estetică înțelege că e o propunere fără nici un înțeles în câmpul artei. O eroare și mai gravă a acestei școli este de acrede că un subiect se poate

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

epuiza, în care scop se recomandă cercetătorilor o întreagă tactică pentru a descoperi subiectele netratate încă sau tratate incomplet ori *neștiințific*. Totdeodată se mai profesează și demoralizanta teorie a cărților învechite, în virtutea căreia, adăugând câteva puncte noi la bibliografia unei opere, ai scos-o din circulațiune. În realitate toate noile informații nu vor putea distruge *Histoire de Charles XII* a lui Voltaire, nu fiindcă ar fi scrisă frumos, ci pentru că Voltaire a găsit un punct de vedere solid și probabil în intuirea personalității eroului. Alții pot scrie alte monografii fără s-o înlăture pe cea dintâi. Poate un cercetător să pună tom peste tom în cercetarea unei așa-zise probleme și să socotească studiul exaurient; un punct de vedere creator face din tot studiul lui un morman de hârtie. Un elev al lui Lanson, Gustave Rudler, persiflează pe Taine. „Taine - zice el - se juca cu noțiuni îngrozitor de complicate, ca acelea de rasă și de mediu; el întrevedea cauze așa de generale că între ele și fenomenele particulare distanța era enormă, de netrecut, raportul nedemonstrabil... Noi facem mai puțin măreț, dar mai strâns. Noi studiem faptele vecine după timp și spațiu, sforțându-ne să atingem cauzele imediate și contingente și luând seama ca din lanțul raporturilor să nu lipsească inele". Toate acestea sunt prezumții de istoric fără pregătire filozofică. Arbitrarul punct de vedere al lui Taine rămâne ca o strălucită încercare de formare a faptelor informe, iar cauzele imediate și contingente nu ne interesează de loc. Toate acestea sunt mimetisme sub înrâurirea metodelor din științele exacte. Însă acolo explicațiunea are ca scop ridicarea la concepte cu sfera din ce în ce mai largă, în vreme ce în istorie a înțelege înseamnă a descoperi umanitatea faptelor. O biografie este bună, substanțial științifică, atunci când toate momentele ei apar ca momente coerente de manifestare a unui erou. Dacă nu este astfel, toată știința e inutilă și explicarea rămâne o seacă teorie. Încheierea este: *rostul istoriei literare nu e de a cerceta obiectiv probleme impuse din afara spiritului nostru, ci de a crea puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile*[1].

[1] În direcțiunea aceasta, oarecum, merge și gândirea lui Henri Massis (*Jugemants*, I, p. 65), cu deosebirea că „punctul de vedere" este dogma catolică. „Aussi bien l'histoire n'est pas et ne peut pas être une science, car elle ne porte que sur des faits individuels et contingents; par là-même, le caractère scientifique est contraire à sa nature et à ses possibilités. L'historien, pour opérer un choix entre les faits qui lui sont connus, doit recourir à un jugement de valeur qui n'a ni son principe, ni son point d'appui dans l'histoire elle-même".

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

II

Din capitolul precedent reiese că nu există istorie literară ci numai istorici literari. Înainte de a examina metodele, se cade dar să vorbim despre condițiile de a putea fi un istoric.

Este un lucru care de obicei se trece cu vederea, dar care este totuși capital: istoria literară este o istorie de valori și ca atare cercetătorul trebuie să fie în stare întâi de toate să stabilească valori, adică să fie un critic. Mulți istorici literari își închipuie că operele de mâna a doua sunt mai importante, întrucât ele zugrăvesc o epocă, și că prin urmare istoricul se cade să studieze orice fenomen. Este o pozițiune falsă, ieșită și dintr-o greșită opiniune despre raportul dintre viață și artă. Se crede anume că există un spirit al vremii care înrâurește pe artist și că studiind acest spirit în operele mediocre vom ajunge să înțelegem operele de creație. Se confundă deci istoria spiritului public cu istoria operelor de artă ca rezultate ale efortului artistic. Dar, în fond, există oare un romantism al vieții publice și al literaturii mărunte din care s-ar fi inspirat marii romantici? Fără prejudecăți ne vom încredința că nu există. Romantismul este o atitudine exclusiv a marilor romantici, care apoi firește s-a generalizat prin imitație. Putem să studiem oricât poezia mediocră și spiritul public din România până la 1871. Nu vom găsi nici urmă de eminescianism. Eminescianismul este un produs al lui Eminescu.

Când însă definim o valoare putem să ne creăm concepte ca romantism, eminescianism, prin care să simbolizăm un număr de atitudini. Nu există în istoria literară literatură mediocră dar *reprezentativă* dacă n-am definit întâi valorile estetice absolute. O istorie literară fără scară de valori este un nonsens, o istorie socială arbitrară.

Dar dacă un istoric literar trebuie să fie mai întâi un critic, ce este un critic? Poate învăța cineva să fie critic? Răspunsul este: nu. Critica este o vocațiune așa cum sunt poezia, romanul și celelalte arte. Nu poți fi critic numai cu voință și deci istoria literară în fundamentul ei nu este o știință. Croce însuși acceptă acest punct de vedere.

„...activitatea prețuitoare - zice el - care critică și recunoaște frumosul se identifică cu aceea care îl produce. Deosebirea constă numai în diversitatea împrejurărilor, fiindcă o dată e vorba de producțiune și altă dată de reproducțiune estetică. Activitatea care judecă se zice gust; activitatea producătoare, geniu: geniu și gust sunt, deci, în substanță identice. Această identitate se întrevede atunci când îndeobște se observă că criticul trebuie să aibă ceva din genialitatea artistului și că artistul trebuie să fie dotat cu gust; sau că este un gust activ (producător) și unul pasiv (reproducător)".

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Prin urmare după Croce un critic trebuie să aibă gust și gustul este din aceeași substanță ca și geniul. Propoziționea nu e clară și mulți ar putea afirma că au gust fără să-l aibă. Conceptul de *gust* este confuz și învechit. La noi d-l M. Dragomirescu l-a înlocuit cu *simțul critic*, care ar fi un nou simț pe lângă cele obișnuite și prin care am lua cunoștință în chip obiectiv de capodoperă. În felul acesta critica devine o Literaturwissenschaft, o Știință a Literaturii. Nu trebuie prea multă demonstrație ca să ne dăm seama că lumea nu are în genere acest simț și când o facultate nu e generală nu se poate întemeia pe ea nici o observație obiectivă. Nici capodopera nu există obiectiv, ci e rezultatul proiectării asupra unui produs uman a unui sentiment de valoare. Mai bine putem înțelege atitudinea critică printr-o analogie cu sentimentul moral, cu alte cuvinte în cuprinsul activității normative a spiritului.

Dar ce înseamnă atitudine normativă? Aceea în care spiritul își reprezintă faptul extern ca un produs posibil al propriei sale activități. Când zic că o acțiune este morală vreau să spun că imaginea propriei mele persoane săvârșind același act este admisă de conștiința mea; într-un cuvânt că faptul a anticipat o dispoziționea permanentă a voinței noastre de a realiza aceeași acțiune. Trecând în domeniul estetic, câtă vreme voința mea nu participă potențial la realizarea operei de artă, câtă vreme nu dau o *valoare* obiectului, admițându-l ca un produs posibil al propriei mele activități creatoare, n-am decât o emoție psihologică. Natura nu poate fi frumoasă în înțeles artistic, ea nu reprezintă o valoare, căci nu mă pot închipui pe mine însumi în actul de a crea natura. Între critică și creație nu este o deosebire de esență, ci numai una de proces. Una pornește dinafară spre a deștepta apetiția creatoare, cealaltă procede dinăuntru spre a-și găsi materie. Simțul critic e actul creator eșuat, răsfrânt în conștiință înainte de a ajunge la periferie și devenit astfel sentiment artistic, actul creator întrerupt din cauză că altul l-a săvârșit după norma însăși a spiritului nostru creator. În măsura în care materialul poetic deșteaptă în fantezia noastră elanul creator, provocând astfel o idee creatoare ce se recunoaște într-o formă străină ca într-o expresie proprie, emoția psihologică se transformă în sentiment estetic. Facultatea noastră creatoare, virtuală, nu poate accepta ca valoare întreg materialul perceput, nu poate adică recunoaște peste tot o posibilă producție proprie. O parte din opera artistică este deci respinsă de spirit ca formă goală fără ecou asupra fanteziei, ca manieră ce nu dă normă activității artistice. Cu alte cuvinte, simțul critic este *forma* propriei noastre facultăți creatoare, sub unghiul căreia primim și valorificăm numai ceea ce ni se prezintă ca

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

urmând normele de creație ale spiritului nostru. A înțelege înseamnă a recunoaște că dacă am fi executat noi opera, am fi urmat norma însăși a artistului. De aci acel sentiment că autorul ne-a exprimat parcă propriul nostru gând, de aci comunitatea de simțire între autor și critic.

O consecință a acestui punct de vedere este că criticul trebuie să aibă nu numai însușiri virtuale de creator, dar chiar oarecare pricepere tehnică. Dacă nu poate fi bun artist el însuși, criticul trebuie cel puțin să rateze cât mai multe genuri. Ratarea este o participare activă la procesul creator, o garanție de comprehensibilitate. Criticul care n-a făcut în viața lui un vers, ba chiar își face o mândrie din asta, care n-a încercat niciodată să facă nuvelă sau roman, acela e un fals critic, un doctor, un profesor. Toți marii critici au făcut literatură și, contrar prejudecății comune, literatură foarte bună, căzută în umbră numai prin renunțare. Invers, artiștii, contrar iarăși părerii comune, când au o conștiință largă sunt criticii cei mai pătrunzători și adevăratele valori au fost descoperite de către artiștii-critici.

Din constatarea că un istoric literar trebuie să fie un critic și criticul un artist, fie și ratat, și în orice caz un om cu vocație, ar rezulta că întocmai cum nu poți preda poezia la universitate, nu se pot da de pe catedră nici instrucțiuni de tehnică critică. Totuși critica are o latură prin care intră în tehnică și ca atare printre ocupațiile metodice. Așa precum poetul trebuie să-și cunoască bine limba și să studieze versificația, oricât acestea în sine ar fi exterioare actului de creație, criticul și istoricul literar trebuie să-și supună vocația unei discipline. Aceasta singură se poate învăța. Dar reiese din cele spuse până aici că de vreme ce critica este chestiune de vocație, nu se cade să se ocupe cu tehnica ei decât persoanele cu această vocație. Și cum sunt puține, iar deocamdată am putea spune chiar că nu există, tot acest curs despre tehnică pare inutil. Totuși nu e. Întâi nu se poate ști cine are vocație sau nu apriori. Deci toți cei ce se ocupă de literatură se cade să se pregătească măcar din interes teoretic. Al doilea, există o latură a tehnicii critice, auxiliară ce-i dreptul, în care oricine poate aduce o contribuție. Încât istoria literară are două părți: istoria literară propriu-zisă, istoria de valori într-un cuvânt și istoria literară auxiliară, istoria documentelor literare, adică ceea ce se cheamă în istorie analiza. Această din urmă istorie, care de fapt nu e istorie, ci erudiție, o poate face oricine după anumite reguli. Istoria de documente este însă absolut trebuitoare istoricului literar creator, și dacă un om fără vocație nu trebuie să iasă din erudiție, un critic trebuie totdeauna să se coboare la ea. Din istoria documentară fac parte: *bibliografia,*

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

comunicarea de documente inedite, ediţiunea critică, critica izvoarelor sub raportul autenticităţii şi al autorităţii, critica de atribuţie, datarea unui document, istoria fenomenelor literare privite ca simple fapte de cultură, biografia socotită ca pură cronologie. Toate aceste operaţii trebuitoare ca puncte de plecare istoricului literar se pot face de către oricine fără nici o vocaţie. De tehnica lor ne vom ocupa mai departe.

Istoricii literari aşa-zişi universitari, precum Lanson, Rudler, socotesc că multe alte studii se pot întreprinde după metode[1]. Ei au credinţa că un subiect cercetat bine ştiinţific se epuizează şi că istoricul literar trebuie să depisteze temele care n-au fost încă tratate. Fundamentală eroare! Nu există subiect epuizat şi istoria ar fi o tristă ocupaţie dacă ar consta în goana după subiecte netratate. Nu faptele care stau la baza unui studiu formează studiul, ci punctul de vedere, principiul formal coagulator, structura. Pot istoricii literari să scrie o sută de cărţi despre Goethe, subiectul e mereu virgin, ba ceva mai mult, şi documentele, oricât de cunoscute, păstrează o latură inedită. Fiindcă un document nu reprezintă un adevăr absolut ci unul relativ la punctul de vedere. Unul

[1] Scientismul în critică vine dintr-o confuzie de termeni. Pozitivistul îşi închipuie că criticul prin explicaţie înţelege arătarea raportului cauzal. Toţi criticii ştiinţifici au făcut această eroare, luând opera de artă ca un simplu fenomen obiectiv şi arătându-i cauzele exterioare. Taine, Brunetière îşi închipuise că au explicat ceva din punct de vedere erstetic considerând opera ca un fenomen natural. Explicaţiile lor pot fi juste, dar în istorie, în sociologie, oriunde afară de critică. A explica în critică nu înseamnă a arăta cauza exterioară a emoţiei artistice, cauza adevărată a emoţiei fiind însăşi existenţa operei de artă. A explica înseamnă (etimologic vorbind) a desfăşura, a face explicită emoţia, a dovedi într-un cuvânt că fenomenul de cultură există ca fenomen artistic. Cititorul comun nu are putinţa de a recepta frumosul şi el cere criticului o stimulare în această direcţie, aşa încât ceea ce este obiect pentru critic să devină obiect şi pentru el. Şi mai puerilă apare critica aşa-zisa genetică (urmând producerea frumosului) şi cu varietatea ei critica fonologică, având ca punct de plecare teoriile lingvistului Grammont (teorii din punct de vedere estetic cu desăvârşire ridicule). Criticul fonologic vrea să explice emoţia poetică prin cauzele sonice (evident exterioare). După Grammont, unele vocale sunt vesele şi altele triste. A descoperi în poezia lui Eminescu abundenţa rimelor în consoană muiată sau în i înseamnă după d. Caracostea *a explica* opera lui Eminescu. Critica devine astfel o statistică acustică. Atunci când întrebăm dacă cutare pastel de Alecsandri are valoare (de fapt cerem să ni se sugereze, să ni se inculce excelenţa estetică), criticul fonologic răspunde: da, căci descoperim vocala i folosită în combinaţiile cele mai acustice. În critică, a explica este sinonim cu a provoca percepţia şi nu vom comunica niciodată emoţia muzicală descriind alergarea pe clape a degetelor. Poezia este un fenomen primar, nu un conglomerat de sunete, şi de altfel pentru psihologul atent nu sunetele cauzează ideea, ci ideea dă valoare afectivă sunetelor. Nu există disciplină explicatoare a artei, ci numai critici comunicând practic emoţia.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

citește într-un izvor ceea ce altul nici n-ar fi bănuit. Prin urmare istoricul literar nu are decât datoria de sinceritate de a trata subiectul în care simte că va descoperi o structură nouă.

Să zicem dar că tema a rămas netratată. Ce este această temă ? Există ea în mod obiectiv ? De fapt istoricii academici profesează un mimetism mașinal și steril. De pildă, s-a studiat limba lui Crangă, limba lui Eminescu, limba lui Odobescu și întâmplător nu s-a studiat limba lui Alecsandri. Întrebarea este: avem noi numaidecât obligația să studiem limba lui Alecsandri? Înseamnă asta critică și știință ? Bunul-simț spune că nu. Temele pe care le propun azi istoricii sunt criterii personale ale unor critici mai vechi. Aceste criterii nu se potrivesc oriunde. Nu există nicăieri o listă de puncte de vedere și nu e critic acel care pornește de la teme impuse dinafară. Tema se confundă cu geniul critic al cercetătorului. Un critic răsfoiește pe Alecsandri și descoperă în el o structură neobservată de altul. Aceasta este tema lui. Deci în afară de operațiile de erudiție pomenite, nimic nu se mai poate întreprinde fără vocație. Și primul semn al vocației este de a descoperi în fapte structuri noi, inedite.

În afără de vocația critică și de disciplina de cercetător erudit i se mai cer istoricului literar unele condițiuni pe care trebuie de altfel să le îndeplinească și simplul erudit. Foarte mulți cred că istoria literară este o specialitate în sine care se-nvață în cuprinsul limbii și literaturii române. Cel mult i se cere criticului și istoricului oarecare cultură generală. Este o eroare gravă, care explică de ce istoria literară a produs la noi așa de puțin și mai ales opere de platitudine și de prejudecăți didactice. Partea de istorie pură din istoria literară și pregătirea istorică a momentului critic și a sintezei cer o pregătire de istorie. Cum faptul literar este și un fapt istoric, iar scriitorul este un personaj istoric, se cade ca istoricul literar să fie mai întâi de toate un istoric general, care numai după oarecare experiență să treacă la istoria literară propriu-zisă. În privința asta metodele generale ale istoriei se aplică întocmai și istoriei literare, care într-anume înțeles este numai o ramură a istoriei generale.

Istoricul literar așează în timp fenomene care au structuri complexe, care nu sunt simple fapte perceptibile pe două dimensiuni. Este învederat că cine face istoria filozofiei trebuie să fie un filozof, istorie fiind aci echivalent cu analiza ideilor filozofice în desfășurarea lor temporală. Literatura aduce fenomene complexe, în structura cărora intră idei filozofice, științifice, artistice, în sfârșit tot ce aparține culturii. Cum ar fi cu putință să studiezi pe Maiorescu fără pregătire filozofică ? Ce prețuire poate da cineva asupra lui Odobescu dacă nu are suficiente îndrumări în

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

arheologie, în istoria artelor și mai ales dacă n-are o educație artistică asemănătoare ? Lipsa de cultură face pe criticul și istoricul literar să alunece pe deasupra problemelor esențiale pe care le pune o operă, ori să le privească cu ostilitate. Din cauza nepregătirii filozofice a criticilor mai noi, se disprețuiește azi tot ce ar cuprinde imagini care ar putea fi convertite în idei. Dacă azi ar apărea Eminescu, el ar fi rău primit. Maiorescu s-a simțit atras de poezia lui Eminescu prin mijlocirea conformității de gândire filozofică, nu fiindcă și-ar fi închipuit că ideea singură conferă o valoare, dar fiindcă putea înțelege pe Eminescu în toată amplitudinea spiritului său. Sunt foarte mulți poeți care nu sunt propriu-zis filosofi în sensul academic al cuvântului, dar care pornesc de la acele aspecte ale vieții care formează totodată obiectul de predilecție al filozofului. Cu alte cuvinte, acești poeți simt poziția lor în univers, fără s-o analizeze prin noțiuni. Un critic fără cultură filozofică, fără Weltanschauung, e un orb. Ce ar putea spune despre Blaga, poet cu viziune a lumii și totodată dialectician estetic, un istoric literar nefilozof ? La aceste obiecțiuni s-a căutat a se răspunde practic într-un fel nepotrivit aici. Socotindu-se om de știință, deci specialist, istoricul literar se mărginește a privi lucrurile numai sub aspectul strict literar (ca și când ar exista un astfel de aspect pur !). Pentru rest el apelează *obiectiv* la cercetătorii de specialitate. În literatură această specializare este absurdă și înrudită cu obiectivitatea unor istorici literari didactici. Aceștia nu caută ei înșiși o structură în opera studiată, ci compilează opiniile criticilor. Foarte adesea se întâmplă ca toate opiniile compilate să fie false.

În afară de cultură filozofică îi mai trebuie criticului și istoricului litarar o vastă și foarte sistematică cunoaștere a literaturilor universale. Specializarea într-o singură literatură este greșită, fiindcă substanțial nu există mai multe literaturi, ci numai aspecte naționale ale aceluiași spirit cosmic. Istoricul nu trebuie să pornească dinăuntru în afară, ci dinafară înăuntru. În orice caz, conștiința literară bogată dă criticului repede noțiunea exactă a momentului pe care-l studiază și-l ferește să facă descoperiri false. Închiderea într-o literatură ca într-o specialitate duce la rezultate reale. Istoria literară franceză, așa de remarcabilă în unele laturi izbește totuși prin îngusta informație literară internațională. Istoricul francez nu cunoaște în genere direct literaturile germană și italiană, necesare pentru definirea Renașterii și Romantismului. El se informează din opere de sinteză franceze, ceea ce este foarte insuficient. Unii vor zice că astfel de cunoștințe și cercetări intră în așa-zisa literatură comparată, considerată și ea ca o specialitate. Însă cum nu e cu putință să nu fii comparatist când studiezi un fenomen, specializarea rămâne o eroare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Chiar dacă renunțăm în mare măsură la punctul de vedere comparatist, marea cultură literară este absolut trebuitoare criticului. Am zis că simțul critic constă în sentimentul că opera a urmat întocmai norma propriului și latentului spirit creator, că adică, dacă am fi avut aceeași idee, am fi exprimat-o întocmai. Aceasta în teorie. Cu asta ajungem la o comunitate simpatetică cu autorul, cu asta înțelegem, dar putem încă să ne înșelăm asupra treptei pe care o ocupă opera în ierarhia valorilor. Atunci intervine o metodă foarte veche și foarte solidă: compararea cu capodoperele universale. În literatura noastră n-avem încă prea multe opere fundamentale și în toate genurile, de unde, fiind la mijloc și lipsa de viziune universală a criticilor, totul devine extraordinar. Oricât ar înrâuri școala, este sigur că anume valori rezistă prin însăși structura lor. Poate individul superficial să ridice din umeri la Homer, Dante, Shakespeare ori Molière. Cine are o cultură serioasă nu poate să nu rămână zguduit de adâncimea simplă și eternă a acestor autori. Cercetându-i pe aceștia, criticul ajunge să stabilească unele norme ale capodoperei care, firește, nu sunt exemplare, fiindcă nimeni urmându-le nu va ajunge genial, dar sunt instructive cu privire la structura capodoperei. Teatrul lui Delavrancea a fost pe vremea lui socotit miraculos, teatrul lui M. Sorbul genial. E de ajuns să comparăm *Patima roșie* cu o operă clasică înrudită ca să ne dăm seama de adevărata proporție a piesei. Tot astfel romanul lui Duiliu Zamfirescu a fost suprapreţuit. În genere criticul român nu știe să-și îndreptățească judecata. O operă clară i se pare banală, o operă fără nici un conținut și confuză i se poate părea excepțională. Patosul, elocvența îl sperie. Aceasta fiindcă cunoaște numai unele atitudini ale literaturii actuale. De pildă, este înrădăcinată la noi ideea că cine face proză cu subtitlul roman trebuie să urmeze legile romanului, să fie autentic, adânc și celelalte. Ori de câte ori apare o operă în proză care urmărește alte scopuri, cum ar fi multe din cărțile d-lui M. Sadoveanu, se deplânge lipsa de observație. Însă cine cunoaște literatura clasică știe că observația n-a dat singurele opere mari. Orice încercare de literatură fantastică este primită la noi cu ironie, ca fiind o rătăcire, o abatere de la observație, într-atât criticul nostru e lipsit de sentimentul marii literaturi fantastice profesate de un Edgar Poe, Th. Gautier, de Hoffmann. În poezie,înrâurirea aproape exclusivă a presei literare franceze face pe criticul român să aibă oroare de poezia cu idei, de marele vers, de amplitudine, și tot lipsa de serioasă cultură filozofică și literară face ca însăși poezia pură să fie înțeleasă în felul absurd al unei poezii fără conținut.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Într-un cuvânt, nu istoria literară este totul, ci istoricul literar, și acesta trebuie să fie un om de o mare capacitate intelectuală[1].

III*

Două dintre cele mai cultivate metode în critica așa-zisă științifică sunt *critica izvoarelor* și *critica genetică*. Critica izvoarelor este o varietate a criticii de apropiere, de analogie. Între două opere literare se observă asemănări. De pildă, *Mureșan* al lui Eminescu seamănă până la un punct cu *Faust* al lui Goethe, *Scrisoarea pierdută* de Caragiale seamănă în unele privințe cu *Revizorul* de Gogol. Ce spune aceasta ? După unii, foarte multe lucruri privind judecata însăși de valoare asupra operelor. Dar nu vom pune acum în chestiune legitimitatea apropierilor, pe care oricine de altfel le face în chip aproape spontan, dovadă că e în spiritul nostru de a găsi între obiecte asemenări și a simți satisfacție când le descoperim. Critica izvoarelor are un program mai strict și mai științific. Ea se bizuie pe presupunerea că de vreme ce orice fenomen are un antecedent, adică o cauză, și opera literară este determinată. O poezie nu se naște din nimic, ea are izvoare. Rostul criticii nu este, zic lansonienii, să dea judecăți de valoare, ci să explice, să arate „le comment et le pourquoi''. Înțelegi ce este apa când prin analiză afli că este o combinație de oxigen și hidrogen în anume proporții. Înțelegem ce este o operă literară când descoperim din ce elemente este alcătuită, adică din ce provine, determinându-i antecedentele, cauza. Bunul-simț, chiar fără ajutorul esteticii, ar răspunde că formal cauza operei nu poate fi decât talentul scriitorului, iar din punct de vedere conținutistic, cauza trebuie să fie cuprinsul însuși al sufletului autorului, adică experiența lui, biografia lui. Încât analizând esteticește opera literară, prin chiar aceasta, peste judecata de valoare, descriem conținutul psihic primordial, cauza istorică a operei. Istoricii științifici nu văd însă lucrurile așa. Pentru ei

---

[1] De aici rezultă că istoriile literare în colaborare sunt aberații. Încercarea de istorie a filosofiei prin colaborări făcută de curând la noi este și ea o aberație. Pot fi acolo articole bune în sine sau rânduri de enciclopedie, dar istoria substanțială a ideilor e absentă. Ceea ce lipsește, vai, acestei inițiative de „filozofi" e tocmai o filozofie a istoriei gândirii.

* Acest al treilea capitol, ce continuă cursul și s-a publicat în *Adevărul literar și artistic*, nu a fost inclus în vol. *Principii de estetică*, deși referirile la el (vezi p. 82, 86) au rămas în capitolele anterioare (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

opera e un fenomen care trebuie studiat obiectiv, științific și căreia trebuie neapărat să i se găsească lanțul cauzal.

Poziționea izvoriștilor este, putem s-o spunem de la început, principial eronată, în contradicție cu estetica operei literare, dar observațiile lor, întrucât privim literatura ca un simplu act psihologic, ori eveniment social, nu sunt lipsite de interes. Oricine dintre noi a făcut pe marginea unei opere constatări izvoriste, afirmând că un lucru seamănă cu altul și-l presupune ca moment antecedent. Prin izvor se înțelege așadar nu un simplu element asemenător, ci un element care se presupune a avea o legătură directă cu opera studiată, a fi cauza ei în total ori în parte. Critica izvoarelor este așadar o critică de filațiune.

Să vedem de câte feluri pot fi izvoarele, simplificând pe cât cu putință clasificările specialiștilor. Gustave Rudler, în *Les techniques de la critique et de l'historire littéraires,* distinge, de altfel în concordanță cu alții, după natura antecedentelor:

1) *Izvoarele vii*, elementele din experiența scriitorului, adică pasiuni, credințe, impresii de natură etc.

2) *Izvoarele cărturărești.*

Este învederat că istoricește vorbind, experiența scriitorului este o cauză a operei lui. Prin urmare, dacă este legitimă curiozitatea în general, e legitim să găsim element biografic în opera de artă. Iată de pildă o poezie de Goga, intitulată *Casa noastră*:

Trei pruni frățini, ce stau să moară,
Își tremur' creasta lor bolnavă,
Un vânt le-a spânzurat de vârfuri
Un pumn de fire de otavă.
Cucuta crește prin ogradă
Și polomida-i leagă snopii...
Ce s-a ales din casa asta,
Vecine Neculai al popii ?...
. . . . . .
Înfipt în meșter-grindă, iată-l
Răvașul turmelor de oi;
Șiragul lui de crestături
Se uit-atât de trist la noi.
Îmi duce mintea-n alte vremi
Cu slova-i binecuvântată,
În pragul zilelor demult
Parcă te văd pe tine, tată.
Și parc-aud pocnet de bici

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Și glas stăruitor de slugă,
Răsare mama-n colțul șurii,
Așează-ncet merinde-n glugă...
Înduioșată mă sărută
Pe părul meu bălan, pe gură:
„Zi Tatăl nostru seara, dragă,
Și să te porți la-nvățătură !''

Toată poezia lui Goga vorbește afară de asta de popi, de dascăli. În *De-o să mor*, care e un fel de *Mai am un singur dor*, strofa ultimă sună așa (am și făcut prin asta o filiație):

Voi să-i dați lui popa Naie
Liturghii o lună -ntreagă,
Că-i sărac și popa Naie
Și n-are bucate, dragă.

Cine cunoaște Rășinarii, casa bătrânei doamne Goga din ulița Popilor, împrejurarea că tatăl lui Goga era preot și că pe ultița amintită locuiau îndeosebi fețele bisericești își explică, material, poezia lui Goga. Însă atmosfera țărănească este așa de evidentă, încât ne întrebăm dacă am aflat mare lucru descoperind „izvorul''. Când dăm de astfel de momente biografice, folosul e mai mare pentru biograf decât pentru estet. Căci prin biografie nu putem demonstra valoarea unei opere putem adesea clarifica unele puncte de biografie.

Uneori izvorul biografic este mai ascuns. Câți, încă și acum, bănuiesc vreun element istoric în aceste versuri:

Au de patrie, virtute nu vorbește liberalul
De ai crede că viața-i e curată ca cristalul ?
Nici visezi că înainte-ți stă un stâlp de cafenele,
Ce își râde de-aste vorbe îngânâdu-le pe ele.
Vezi colo pe uriciunea fără suflet, fără cuget,
Cu privirea-mpăroșată și la fălci umflat și buget:
Negru, cocoșat și lacom, un izvor de șiretlicuri,
La tovarășii săi spune veninoasele-i nimicuri;
Toși pe buze-având virtute, iar în ei monedă calpă,
Quintesență de mizerii de la creștet până-n talpă.
Și deasupra tuturora,-oastea să și-o recunoască,
Își aruncă pocitura bulbucații ochi de broască...

Ei bine, omul cocoșat și împăroșat este Pantazi Ghica, fratele lui Ion Ghica și autor și el. Ochii de broască aparțin lui C. A. Rosetti.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Fără îndoială că o pasiune erotică a inspirat aceste celebre versuri:

Pe lângă plopii fără soț
Adesea am trecut;
Mă cunoșteau vecinii toți,
Tu nu m-ai cunoscut.

Trecând la izvoarele cărturărești, vom observa că prin ele se înțeleg orice impulsuri din cămpul culturii. Primul izvor livresc al operei este cultura însăși a scriitorului. Bunăoară, cine a citit poeziile lui Ion Barbu n-a putut să nu rămână surprins de imaginile scoase din câmpul matematicilor. Vignetele sunt figuri geometrice. Se vorbește mereu de *zenit, nadir, pătrat, oval, vertical, curbură, prismă, conuri,* de numere în genere. O strofă sună așa:

Fie să-mi clipească vecinice abstracte,
Din culoarea minții, ca din prea vechi acte,
Eptagon cu vârfuri stelelor la fel,
Șapte semne, puse ciclic: El Gahel.

Urmează apoi figura geometrică respectivă. dacă știm că Ion Barbu, pe adevăratul nume Dan Barbilian, este profesor de matematici la Facultatea de științe din București, lucrurile se lămuresc. Izvorul aici, dacă e vorba să aplicăm metoda izvoristă, trebuie să explice mai mult, să intre în chiar structura creațiunii. Și într-adevăr, spiritul matematic este prezent în concepția despre poezie a poetului. Matematicile se deosebesc prin aceasta de celelalte științe că, deși pornesc de la un fel de experiență, n-au nici un contact cu percepția universului sensibil. Matematicile nu observă natura obiectivă, ci natura spiritului nostru în latura lui pur formală. Mai bine zis, ele lucrează cu noțiunile cele mai sărace în conținut, adică cele mai abstracte, întrucât unica notă pe care o dau obiectelor e aceea de a reprezenta unități.

Dar această unitate nu e o realitate, ci mai degrabă o formă a gândirii noastre. Matematicile sunt o știință curat deductivă; și fiindcă emit propoziții despre forma cea mai generală a universului, fără nici un reziduu senzațional, avem oarecum impresia că ele se ocupă cu esența însăși a lucrurilor, deși această esență nu e decât un raport foarte general. Pitagoricienii au și fost ispitiți să facă din număr nu o relațiune, ci un lucru în sine, cauză nu formă a universului sensibil. Este interesant că și Paul Valéry, fără să fie un specialist ca Ion Barbu, a arătat preocupări pentru matematici. În chipul acesta se poate explica poezia lor, care e o

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

sforțare de a introduce intelectul nostru în ceea ce este mai esențial, mai îndepărtat de simțuri. Barbu mărturisește acest punct de vedere. El vorbește de „vibrarea și incandescența modului interior", respingând „primitiva preocupare de culoare", de „geometria calitativă", de „întrebările cunoașterii" și „înțelegerea muzicală a lumii". Noțiunea de muzicalitate este luată aci în sensul matematic, întrucât dintre toate artele muzica și arhitectura au structura cea mai supusă calculului. În sfârșit el definește poezia așa: „Punctul ideal de unde ridicăm această hartă a poeziei argheziene se așează sub constelația și rarefierea lirismului absolut, depărtat cu mai multe poduri de raze de zodia celeilalte poezii: genul hibrid, roman analitic în versuri, unde sub pretextul de *confidență, sinceritate, disociație, naivitate* poți ridica orice priză la măsura de aur a lirei.

Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate: lumea purificată până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru".

Însă știința cea mai purificată de experiență, care oglindește numai figura, adică forma spiritului nostru, este matematica. Deci poezia este văzută ca un fel de corelat liric al cunoașterii celei mai abstracte.

În afară de cultură, sunt desigur izvoare cărturărești speciale, parțiale. De pildă, scriitorul poate să împrumute din altă operă *ideea*, să se inspire cu alte cuvinte. Operele cu material istoric, romanele istorice, dramele istorice sunt desigur inspirate din istorie. Urmează să determinăm de unde anume a pornit scriitorul. Unii au grijă, ca să facă o maliție criticilor, să indice singuri izvorul. Bolintineanu arăta mai întotdeauna sursa de informație, care este mai cu seamă corpul de cronici. Uneori însă faptul istoric, mai ales când are o nuanță legendară, nu e așa de ușor de determinat și atunci investigația se dovedește necesară. Așa, de pildă, visul sultanului din Scrisoarea III de Eminescu s-a descoperit a fi versificația unui pasaj din istoria otomană a lui Hammer, însă numai prin întâmplare. Când ideea este luată dintr-o lucrare neliterată, cum ar fi opera istorică, atunci putem vorbi mai degrabă de *material.* Când istoria este însă împrumutată din altă operă literară, atunci avem mai degrabă de-a face cu o *influență.* În *Mureșan* de Eminescu găsim și material și influențe. Materialicește ideea centrală este schopenhaueriană, literalicește ea este goetheană. Să examinăm puțin compararea. Despre ce este vorba acolo ?

Mureșan, care este probabil poetul transilvan luat într-un aspect simbolic, se întreabă dacă idealul politic, fericirea umană se pot vreodată atinge. Concluziile sunt pesimiste. Poetul invectivează pe Dumnezeu

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

care răspunde doar cu nori și fulgere. Mureșan s-ar sinucide dacă nu și-ar da seama că este inutil, întrucât viața în totalitatea ei este eternă. Deci se îndreaptă spre mare, unde îl întîmpină divinitățile acvatice, Ondinele, care încearcă să-l atragă în mediul lor. Apare și Somnul, care face propria lui teorie. Apoi îl vedem pe Mureșan devenit eremit, privind la marginea mării spre niște ruine, spre o fantasmă misterioasă spre care merg toate aspirațiunile lui. În scurt, sensul acestor viziuni este următorul: Viața nu e decât înfăptuirea eternă și fenomenală a voinței oarbe de a trăi. Istoria este desfășurarea răului. Singurul mod de a ne sustrage acestui rău este de a dormi, de a visa. Un chip adânc de micșorare a intensității vieții și inclusiv a răului din ea este ascetismul, eremitismul. Sinuciderea este inutilă, fiindcă vom renaște, îndărătul existenței noastre fenomenale stând un individ absolut. Dar trăind putem anula răul prin impersonalizare și aceasta se obține în contemplația artistică. Arta dezvăluie chiar ideile eterne care stau la baza istoriei și prin asta ne eliberează de voința însăși de a trăi în secol. Deci fantasma pe care printre ruine o contemplă Mureșan este opera de artă, poezia. Toate aceste idei înfățișează pe scurt filozofia lui Schopenhauer. Dar eroul care monologhează asupra sensului vieții, care trece din experiență în experiență, care pășește din prezent în trecut și din relativ în absolut nu e decât un frate mai mic al lui Faust. Prin urmare Eminescu este influențat de Goethe.

Adesea izvorul cărturăresc este așa de apropiat de obiectul nostru de studiu, încât el ia numele de *imitație.* Iar de la imitație mulți trec la bănuiala de *plagiat.* Adevărul este că înainte se imita foarte mult și așa de servil încât te poți întreba în ce constă invenția scriitorului. Clasicii francezi, îndeosebi dramaturgii, imită cu pasiune. Când izvorul e o operă de un alt gen, atunci imitația poate fi socotită o simplă sursă materială de inspirație. Așa de pildă Shakespeare și-a luat materia din *Romeo și Julieta* dintr-o nuvelă italiană de Da Porto povestită și de Bandello. Molière împrumută din piese azi obscure scene întregi, abia prefăcându-le. La noi d. Ch. Drouhet a dovedit că foarte multe din vodevilurile, părând așa de originale, ale lui V. Alecsandri sunt imitate după piese franceze bulvardiere, imitate până la localizare. Fără îndoială, aceste descoperiri nu sunt cu totul fără importanță. Dacă am afla acum că *Scrisoarea pierdută* a lui Caragiale ar fi o imitație strânsă a unei alte piese, n-am înceta să prețuim pe Caragiale. Dar am ajunge poate la încheierea că a imita așa de fructuos nu e o vină, ba chiar e recomandabil. Dacă însă opera e slabă și trăiește numai din stima pentru culturalitate, atunci descoperirea unui model de aceeași calitate ne duce la rectificarea valorilor. *Veneția* lui Eminescu e aproape o traducere după un sonet al

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

unui obscur poet austriac, Caetano Cerri. Ne întrebăm: putem vorbi de o poezie originală sau de o simplă traducere ? Chestiunea e complexă, având în vedere că traducerile înseși se socotesc ca opere de interpretare, de re-creație. Totul rămâne dar la aprecierea criticului de valori.

Același Rudler mai clasifică izvoarele după orientarea lor în: 1) negative, 2) pozitive.

Izvor pozitiv ar fi acela pe care îl urmezi în linie dreaptă, izvor negativ acela pe care îl folosești prin contrazicere. De pildă o informație negativă o poate constitui la noi traducerea *Odiseii* de către d. E. Lovinescu. După o atentă observare ajungi la încheierea că traducătorul a avut mereu înainte cealaltă tălmăcire a d-lui G. Murnu, pe care a folosit-o contrazicând-o mereu chiar cu riscul de a merge pe căi mai încâlcite, nu fără a sucomba uneori înrâuririi pozitive.

Căutarea de izvoare a devenit o nevoie pentru unii cercetători, o pasiune și o trebuință practică universitară. Dar uneori, cu toate asemănările, este greu să dovedești că între două opere este o legătură directă de filiațiune. Atunci s-a recurs la altă teorie, în virtutea căreia se împart izvoarele în 1) *conștiente* și 2) *inconștiente*. E cu putință, adică să fii înrâurit de o operă fără să știi, prin memoria care funcționează latent. Lucrul acesta nu e lipsit firește de adevăr. În genere, un scriitor, mai ales în tinerețe, este tiranizat de un autor preferat, chiar când nu-l mai citește. Taine a început să scrie un roman autobiografic, dar a renunțat repede fiindcă a observat că fără să vrea imita pe Stendhal.

Sunt mulți poeți, la noi mai cu seamă, la care remarci note irecuzabile de înrâurire străină, uneori chiar urme de atitudine teoretică complicată. Rămâi mirat să constați, însă, că poetul nu are nici cultura corespunzătoare și nici lectura bănuită. El a prins din aer, cu urechea, și a depozitat în subconștient.

Să spunem acum câteva cuvinte despre critica *genetică*. Și aceasta pornește din prezumția științifică cum că totul trebuie explicat. Criticul nu e mulțumit cu judecata de valoare, ci vrea să știe cum s-a născut opera, mergând uneori până la anchetă. Cu alte cuvinte, este încercarea de a introduce și în literatură laboratorul. Critica genetică are în scurt două momente: determinarea traiectului de la prima idee până la forma ultimă și stabilirea elementelor din care este formată opera. Geneticii fac caz mare de prima parte a operațiunii, recurgând la anchete, la cercetarea manuscriselor. De pildă, *Egipetul* lui Eminescu și *Sărmanul Dionis*, oricât ar părea de curios, sunt înrudite genetic. Eminescu s-a gândit la început să facă o narațiune bizuită pe metempsihoză. Un faraon Tlà și cu soția lui mor și după aceea se reîncarnează peste câteva mii de

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

ani în Spania și apoi în Franța. Ni se descrie Nilul și intrarea faraonului în piramidă. Mai apoi, înrâurit de Victor Hugo și anume, *La légende des siècles*, Eminescu se gândește să facă un tablou imens, de astă dată în versuri, al umanității, începând din preistorie și sfârșind cu epoca lui Napoleon al III-lea. Acum trage episodul Egiptului în acest lung poem intitulat *Memento mori*. Apoi renunță și la acest poem, dar publică separat *Egipetul* și apoi reface partea modernă în *Împărat și proletar*. În sfârșit, nu părăsește ideea metempsihozei, dar o tratează într-un spirit filozofic mai subtil în *Sărmanul Dionis*. Geneticii vor striga: Minunat! Am pătruns în tainele creațiunii. Însă, credința e puerilă, căci n-am aflat decât ceea ce este principial presupus despre orice creațiune, că anume, de la ideea inițială până la forma ultimă sunt multe trepte. Și poeții răi și marii poeți lucrează la fel. Cât despre critica genetică de conținut, ea constă într-un fel de inventar strâns al 1) senzațiilor, 2) sentimentelor și 3) ideilor dintr-o compunere, adică al fondului psihologic. De pildă, să analizăm o strofă de Eminescu:

Cu geana ta m-atinge pe pleoape,
Să simt fiorii strângerii în brațe,
Pe veci pierduto, vecinic adorato!

Senzorial, poetul este un tactil. În privința sentimentului, e mai mult un senzual. Dar, absența sentimentului erotic propriu-zis e compensată printr-o mare frenezie pasională și prin adaosul unei idei generale. Ideologic, Eminescu e un absolutist. Iubirea el o concepe într-un plan etern, în afară de contingențe. Iată o mică analiză așadar. Ce rezultă din ea? Mai nimic. Aceleași observații le puteam face fără pedanterie, fără metode, fără fișe ordonate cum recomandă Rudler. Cu pedanteria înjosim această materie delicată care este poezia, pentru care critica trebuie să fie mai mult o artă decât o știință.

Metodele acestea „exacte" sunt ieșite din disperarea oamenilor fără sensibilitate artistică. Ei vor să găsească în metodă un succedaneu al gustului. Și e chiar interesant de văzut că critici în aparență impresioniști, ca d. E. Lovinescu, se refugiază în dogmatism ca să se afle pe un teren solid. Ce este teoria sincronismului și a diferențierii decât metoda izvoristă transformată în principiu de valorificare? În orice poet se răsfrâng valurile culturii contimporane, căci izvorul oricărei poezii este în ceilalți poeți. Dacă în afară de elementele comune poetul mai aduce și ceva nou, personal (acesta e izvorul biografic), atunci el se diferențiază. Și ceea ce este diferențiat este valoros. Teoria, însă, este complet eronată, fiindcă nu prin materie ne diferențiem de alții, ci prin totalitatea procesului structural.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Hans ROBERT JAUSS

ISTORIA LITERARĂ CA PROVOCARE* A ȘTIINȚEI LITERATURII

(Fragmente)
(...)
V.

Consider drept sarcină actuală a științei literaturii reluarea problematicii istoriei literare, rămasă deschisă în controversa dintre marxism și formalism. Încercarea mea de a arunca o punte între literatură și istorie, între cunoașterea istorică și cea estetică poate porni de la limita unde s-au oprit cele două școli. Metodele lor concep *faptul literar* în circuitul închis al unei estetici a producției și reprezentării. Ele sărăcesc literatura de o dimensiune aparținând, în mod necesar, atât caracterului ei estetic, cât și funcțiunii ei sociale: dimensiunea efectului produs de operă și cea a receptării sale de către public. Cititorul, auditorul, spectatorul, pe scurt, factorul public joacă în ambele teorii un rol extrem de redus. Estetica marxistă dogmatică îl tratează pe cititor, atunci când nu-l ignoră pur și simplu, la fel ca și pe autor: ea se interesează de situația sa socială sau încearcă să-l localizeze în ierarhia socială descrisă de operă. Școala formalistă n-are nevoie de cititor decât în calitate de subiect al percepției care, urmând indicațiile textului, trebuie să discearnă forma sau să descopere procedeul tehnic. Ea îi atribuie cititorului înțelegerea teoretică a filologului care, cunoscând procedeele artei, este în măsură să reflecteze asupra lor, tot așa cum și școala marxistă confunda experiența spontană a lectorului cu interesul științific al materialismului istoric, ce

* Apărut 1967. Traducerea românească Andrei Corbea, în *Viața românească* (suplimentul *Caiete critice*), nr. 10/1980).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

încearcă să descopere în opera literară raporturile dintre superstructură și bază. Dar, pentru a relua formularea lui Walter Bulst, *nici un text n-a fost vreodată scris pentru a fi citit și interpretat în mod filologic de către filologi*, și, adaug eu, de către istorici din punctul de vedere al istoriei. Ambele metode îl lipsesc pe cititor de rolul său genuin, esențial pentru cunoașterea estetică și pentru cea istorică: calitatea de destinatar, căruia îi este nemijlocit adresată opera literară. Căci, și criticul ce judecă o nouă apariție, și scriitorul ce-și concepe opera în funcție de modelul pozitiv sau negativ al unei opere anterioare, și istoricul literar ce înscrie opera în tradiție și o explică istoricește, sunt mai întâi cititori, înainte ca raportul lor reflexiv față de literatură să devină el însuși productiv. În triada formată de autor, operă și public, acesta din urmă nu este doar un element pasiv, ce nu face decât să reacționeze în lanț, ci dezvoltă el însuși o energie capabilă să „facă istorie". Existența istorică a operei literare nu este de conceput fără participarea activă a celor cărora le este destinată, deoarece abia prin mijlocirea lor intră opera în continuitatea unei experiențe literare în mișcare, în care se desfășoară trecerea permanentă de la simpla lectură la comprehensiunea critică, de la receptarea pasivă la cea activă, de la normele estetice recunoscute la producția literară ce le înlocuiește. Istoricitatea literaturii, precum și caracterul ei comunicativ implică un raport dialectic, în evoluție, între operă, public și noua operă, relație sesizabilă în raportul dintre mesaj și receptor, dintre întrebare și răspuns, dintre problemă și soluție. Circuitul închis al esteticii producției și reprezentării, în care s-a mișcat cu precădere până acum metodologia științei literaturii trebuie deschis către o estetică a receptării și a efectului produs, pentru a putea soluționa, în fine, problema conceperii succesiunii istorice a operelor literare ca istorie literară coerentă.

Perspectiva esteticii receptării nu permite doar o mediere între consumul pasiv și asimilarea activă, ca și între experiența constitutivă de norme literare și producerea noilor opere. Dacă istoria literaturii va fi considerată din unghiul acestei continuități create de dialogul dintre operă și public, va putea fi depășită și dicotomia dintre aspectul estetic și cel istoric, restabilindu-se totodată și legătura, întreruptă de istorism, între operele trecutului și experiența literară a prezentului. Relația dintre operă și cititor are implicații atât estetice, cât și istorice. Aspectul estetic constă

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

în aceea că deja receptarea operei de către primii săi cititori echivalează cu o judecată de valoare emisă cu referință la alte opere citite anterior. Aspectul istoric iese în evidență odată cu procesul de dezvoltare și îmbogățire a acestui prim moment de aprehensiune a operei, proces ce se va constitui dintr-un lanț de receptări, cu putere de decizie asupra importanței istorice a operei și a rangului ei în ierarhia estetică. În acest proces istoric al receptărilor succesive, pe care istoricul literar nu-l poate ignora decât renunțând să mai definească premisele propriei înțelegeri și ale validității judecăților sale, se desăvârșește odată cu reasimilarea, în acest mod, a operelor trecutului, continuitatea reală între arta trecută și cea prezentă, între valorile consacrate de tradiție și experiența literară actuală. O istorie literară fondată pe estetica receptării se va putea impune în măsura în care va fi capabilă să contribuie activ la totalizarea permanentă a tezaurului artistic al trecutului prin intermediul experienței estetice. Aceasta reclamă, pe de o parte (în opoziție cu obiectivismul istoriei literare pozitiviste), conturarea conștientă a unor noi canoane artistice ce presupun (în opoziție cu viziunea clasicizantă asupra tradiției) o revizuire critică, dacă nu chiar eliminarea canoanelor literare depășite. Criteriul unei asemenea întreprinderi ce cuprinde elaborarea unor noi canoane, ca și a unei mereu alte istorii literare este în mod clar definit de estetica receptării. Drumul de la receptarea operei și până la istoria literară va arăta în ce fel trebuie privită și concepută succesiunea istorică a operelor, cum condiționează și clarifică această succesiune corența semnificativă a literaturii ca preistorie a experienței literare actuale.

Pornind de la aceste premise, vom încerca să răspundem în următoarele șapte teze (VI-XII) problemelor puse astăzi de o eventuală rescriere a istoriei literare și să enunțăm fundamentele metodice ale unui asemenea demers.

VI.

Pentru a renova istoria literară este necesară eliminarea prejudecăților obiectivismului istorist și fondarea tradiționalei estetici a producției și reprezentării pe o estetică a efectului produs și a receptării. Istoricitatea literaturii nu consistă într-un raport de coerență stabilit post-festum între „fapte literare", ci se sprijină pe experiența acumulată de cititor prin opera literară. Această relație dialectică

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

reprezintă un dat primordial pentru istoria literară. Căci, istoricul literar trebuie el însuși să redevină cititor, înainte de a înțelege și ierarhiza o operă; altfel spus, să-și întemeieze judecata pe conștiința poziției sale în lanțul istoric succesiv al cititorilor.

Postulatul enunțat de R. G. Collingwood asupra istoriei, în critica sa la adresa ideologiei obiectiviste dominante: „history is nothing but the re-enactment of past thought in the historian's mind" este și mai valabil pentru istoria literară. Căci, concepția pozitivistă asupra istoriei ca descriere „obiectivă" a unei succesiuni de evenimente aparținând trecutului neglijează atât caracterul estetic, cât și istoricitatea specifică a literaturii. Opera literară nu este un obiect existând în sine și care se prezintă în fața fiecărui observator, în toate timpurile, sub aceeași înfățișare. Ea nu este nici monument, revelând către observatori pasivi o esență atemporală. Seamănă mai curând cu o partitură, oferind la fiecare lectură o permanent nouă rezonanță, pe care textul o dezvăluie din materialitatea cuvintelot și îi actualizează existența: „parole qui doit, en même temps qu'elle lui parle, créer un interlocuteur capable de l'entendre" (G. Picon). Acest caracter dialectic al operei literare explică, de asemenea, de ce știința filologică poate exista doar prin confruntarea permanentă cu textele și nu ca simplă acumulare de fapte brute. Știința filologică rămâne într-o continuă relație cu interpretarea de text, urmând a-și fixa drept țel nu doar cunoașterea obiectului său, ci și descrierea însăși a momentului de cunoaștere, generator al unei noi înțelegeri a operei.

Istoria literaturii reprezintă un proces de receptare și creație estetică ce se desfășoară odată cu actualizarea textelor literare prin intermediul cititorului obișnuit, „consumatorul" lor, prin intermediul criticului ce le studiază și prin intermediul scriitorului, la rândul său producător de noi texte. Suma crescândă până la infinit a faptelor literare, așa cum apare ea în istoriile literare convenționale, nu constituie decât un reziduu al acestui proces, trecut adunat și clasificat, dar în nici un caz istorie, ci doar pseudoistorie. Cine ia drept istorie o asemenea succesiune de fapte literare confundă caracterul evenimențial al unei opere de artă cu cel al unui fapt istoric obiectiv. *Perceval* al lui Chrétien de Troyes, ca eveniment literar ce este, nu are valoarea istorică a cruciadei a treia cu care a fost aproximativ contemporan, de pildă. El nu este un „fapt" explicabil la modul cauzal, pe baza unor premise și împrejurări rezultate dintr-o situație

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

dată, precum un fapt istoric, ale cărui contururi și consecințe, necesare și contingente, pot fi reconstituite. Continuitatea istorică în care apare opera nu este totuna cu o succesiune evenimențială obiectivă, putând fi considerată în sine și independent de observatorul ei. *Perceval* devine fapt literar numai pentru cititorul său, care citește această ultimă operă a lui Chrétien cu gândul la operele sale anterioare, care îi percepe nota particulară în comparație cu acestea sau cu alte opere cunoscute, dobândind astfel o nouă scară de criterii cu care le va judeca pe cele viitoare. Spre deosebire de evenimentul politic, cel literar nu comportă consecințe ineluctabile pentru toate generațiile ulterioare. El poate continua să exercite o anume acțiune atunci când este receptat fără întrerupere sau redescoperit de către posteritate; de asemenea, își poate manifesta efectele în spațiile unde se găsesc cititori dispuși să-l asimileze sau autori interesați să-l imite, să-l depășească sau să-l nege. Continuitatea coerentă a literaturii este mijlocită de orizontul de așteptare al experienței literare acumulate de cititorii, criticii și autorii prezentului și posterității. De posibilitatea de a descrie la modul obiectiv acest orizont de așteptare depinde ca istoria literaturii să poată fi înțeleasă și prezentată în istoricitatea ei specifică.

VII.

Analiza experienței literare a cititorului poate evita psihologismul de care este amenințată dacă va descrie receptarea și efectul produs de operă în sistemul de referință obiectivabil al așteptărilor ce se constituie pentru fiecare operă în momentul istoric al apariției ei din experiența prealabilă a genului literar, din forma și tematica operelor anterior cunoscute și din opoziția dintre limbajul poetic și cel practic.

Această teză este îndreptată împotriva scepticismului foarte răspândit, mai ales de René Wellek, în legătură cu teoria literară a lui I. A. Richards, după care o analiză a efectului produs de opera de artă poate deschide accesul către sfera semnificației sale, fiind superioară ca relevanță simplei sociologii a gustului. Wellek aduce argumentul că nici conștiința individuală, în măsura în care ea exprimă ceva momentan și particular, nici conștiința colectivă, considerată de J. Mukařovsky ca efect al operei de artă, nu pot fi determinate cu mijloace empirice. Roman Jakobson a vrut să înlocuiască „conștiința colectivă" printr-o

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

„ideologie colectivă" sub forma unui sistem de norme, prezent pentru fiecare operă ca *langue* și actualizat de receptor, la modul imperfect și niciodată în totalitate, ca *parole*. Această teorie limitează caracterul subiectiv al efectului, lasă însă fără răspuns chestiunea datelor ce ar putea permite determinarea efectului unei anumite opere asupra unui anumit public, ca și integrarea acestui efect într-un sistem prealabil de norme. Există, însă, mijloace empirice la care nimeni nu s-a gândit până acum, date literare din care se poate deduce pentru fiecare operă o dispoziție specifică a publicului, ce precede reacția psihologică și înțelegerea subiectivă a fiecărui cititor. Ca orice experiență a prezentului, și experiența literară ce ia cunoștință pentru întâia oară de o operă până atunci necunoscută dispune de „o preștiință, moment ce face parte din experiența însăși și pe baza căreia noul de care luăm cunoștință devine cognoscibil, descifrabil în contextul experienței deja acumulate" (G. Buck).

O operă literară, chiar și în momentul apariției, nu se prezintă ca o noutate absolută într-un vacuum informațional, ci își predispune publicul la o anumită modalitate de receptare printr-un joc de anunțuri, de semnale manifeste sau latente, de caracteristici deja familiare sau de referințe implicite. Ea evocă lucruri deja citite, îl plasează pe cititor într-o anumită dispoziție emoțională și, încă de la început, crează așteptările pentru „continuare și final", așteptări care, pe măsură ce lectura înaintează, pot fi menținute sau modelate, reorientate sau ironizate în concordanță cu regulile genului literar sau ale stilului. În acest prim stadiu al experienței estetice, procesul psihic ce are loc pe parcursul receptării textului nu se reduce doar la consecința arbitrară a unor impresii subiective; este vorba de o percepție orientată, ce se derulează conform unor indicații bine determinate, un proces ale cărui motivații și semnale pot fi detectate și chiar descrise în termenii lingvisticii textuale. Dacă vom defini, împreună cu W. D. Stempel, orizontul de așteptare în care urmează a fi înscris un text ca „izotopie paradigmatică", care se modifică, pe măsură ce se dezvoltă discursul, într-un orizont de așteptare sintagmatic imanent textului, procesul receptării poate fi descris ca expansiune a unui sistem semiologic ce se desfășoară între cei doi poli extremi: dezvoltare și corectură. Un proces corespunzător de creație și modificare permanentă a orizontului de așteptare stabilește în faza următoare raporturile dintre

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

textul izolat și seria de texte anterioare ce definesc paradigma genului literar. Noul text evocă pentru cititor (sau ascultător) un ansamblu de așteptări și reguli ale jocului cu care acesta s-a familiarizat din textele anterioare și care pot fi schimbate, corijate, modificate sau doar reproduse. Variația și corectura definesc spațiul de joc, modificarea și reproducerea marchează limitele unei anumite structuri a genului literar. În măsura în care atinge nivelul interpretativ, receptarea unui text presupune întotdeauna raportarea la contextul experienței anterioare în care se înscrie percepția estetică: problema subiectivității interpretării și a gustului diverșilor cititori sau diverselor nivele de cititori poate fi pusă la modul pertinent abia după ce se va fi reconstituit orizontul experienței estetice transsubiective, care condiționează efectul produs de un anumit text.

Posibilitatea de a descrie la modul obiectiv aceste sisteme de referință corespunzând unui anumit moment de istorie literară este oferită în chip ideal de acele opere care evocă inițial - prin convențiile de gen, stil sau formă - orizontul de așteptare al cititorilor săi, pentru ca apoi să-l distrugă pas cu pas - ceea ce servește nu doar unei intenții critice, ci și ca sursă de efecte poetice. Astfel, Cervantes reînvie în *Don Quijote* orizontul de așteptare al atât de apreciatelor pe atunci romane cavalerești, pe care aventura ultimul său cavaler le parodiază până la urmă cu atâta pregnanță. Astfel, Diderot evocă în prima parte din *Jacques le Fataliste*, odată cu întrebările fictive ale cititorului către narator, orizontul de așteptare propriu schemei romanești a „călătoriei", temă în vogă, plus convențiile aristotelice ale fabulei, cu tot cu Providența considerată a le guverna, pentru ca până la urmă să juxtapună provocator promisului roman de călătorie și iubire o total neromanescă *verité de l'histoire*: realitatea mizeră și cazuistica moralizantă a istorioarelor inserate în roman nu încetează să dezmintă, în numele adevărului vieții, iluzia mincinoasă inerentă ficțiunii poetice. Tot astfel Nerval citează, combină și amestecă în *Chimères* chintesența unor cunoscute motive romantice și oculte, creând orizontul de așteptare al metamorfozei mitice a lumii, pentru ca în final să marcheze ruptura sa cu poezia romantică: odată cu eșecul tentativei de a contura un mit personal al eului liric, ignorând legea informației suficiente și conferind obscurității, devenită mijloc de expresie, funcțiuni poetice, rețeaua de identificări și corespondențe familiare sau descifrabile ce constituiau universul mitic se dizolvă pentru a-l arunca pe cititor în necunoscut.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Posibilitatea de a reconstrui într-o manieră obiectivă orizontul de așteptare nu lipsește nici în cazul unor opere mai puțin marcate de originalitatea istorică. Dispoziția specifică pentru o anumită operă, pe care contează autorul la publicul său, poate fi reconstituită, chiar în absența unor semnale explicite, cu ajutorul a trei factori: normele cunoscute sau poetica imanentă a genului literar, raporturile implicite cu operele ce figurează în vecinătatea sa istorică și opoziția dintre ficțiune și realitate, dintre funcțiunea poetică și cea practică a limbajului, element de comparație continuă de care urmează să uzeze pe parcursul lecturii cititorul obișnuit să reflecteze asupra textelor. Cel de-al treilea factor include, de asemenea, posibilitatea ca cititorul să perceapă o operă nouă, atât în orizontul restrâns al așteptării sale literare, cât și în cel mai vast pe care i-l oferă experiența sa de viață. Voi reveni asupra acestei structuri a orizontului și a posibilității de a fi descrisă la modul obiectiv cu ajutorul hermeneuticii întrebării și răspunsului, atunci când mă voi opri asupra relației dintre literatură și viața practică (vezi XII).

VIII.

Orizontul de așteptare al unei opere, ce poate fi reconstruit după cum s-a văzut, permite stabilirea caracterului ei artistic în funcție de natura și intensitatea efectului produs asupra unui public dat. Definind distanța estetică ca intervalul dintre orizontul de așteptare preexistent și apariția unei noi opere, a cărei receptare prin negarea unor experiențe familiare sau prin conștientizarea altora, înregistrate pentru întâia dată, poate conduce către o „schimbare a orizontului", aceasta are posibilitatea să devină criteriu de analiză istorică, evaluată fiind la scara reacțiilor publicului și a judecăților criticii (succes spontan, respingere sau șoc, aprobări izolate, înțelegerea treptată sau târzie).

Modalitatea prin care o operă literară răspunde în momentul apariției așteptărilor primului său public, le depășește, le dezamăgește sau le contrazice, oferă un criteriu evident pentru judecarea valorii sale estetice. Distanța dintre orizontul de așteptare și operă, dintre ceea ce experiența estetică de până atunci oferă ca fiind familiar, pe de o parte, și „schimbarea orizontului" produsă odată cu receptarea noii opere, pe de altă parte, determină din punctul de vedere al esteticii receptării caracterul artistic al unei opere literare: în măsura în care această distanță se micșorează și

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

conștiința receptoare nu este constrânsă să se reorienteze către orizontul unei experiențe încă necunoscute, opera se apropie de domeniul artei „culinaristice" sau de consum. Aceasta poate fi caracterizată din direcția esteticii receptării prin aceea că nu pretinde vreo „schimbare de orizont", ci, din contra, se adaptează așteptărilor conturate de orientările dominante ale gustului; ea satisface dorința de a vedea frumosul reprodus în tipare familiare, confirmă sentimente binecunoscute, sancționează dorințele publicului, mijlocește delectarea pe seama unor experiențe neobișnuite numite „senzații" sau, punând probleme morale, le rezolvă după rețete dinainte știute. Dacă, din contra, caracterul artistic al unei opere poate fi măsurat prin distanța estetică ce o separă de așteptările primului ei public, rezultă că această distanță, percepută inițial ca sursă de delectare sau de șoc, poate dispare pentru cititorii de mai târziu, în proporția în care negativitatea primară a operei devine pe parcurs un truism și, transformată într-o așteptare banală, se integrează la rândul ei în orizontul următoarei experiențe estetice. Această a doua „schimbare a orizontului" este cea care relevă, de fapt, clasicitatea așa-numitelor capodopere; frumusețea lor formală, consacrată și evidentă, aparent de la sine înțeleasa lor „semnificație eternă" le aduc, din punctul de vedere al esteticii receptării, în periculoasa vecinătate a artei „culinaristice", delectabilă și ușor asimilabilă, încât se impune efortul de a le citi în „opoziție" cu experiența deja deprinsă pentru a putea resesiza caracterul lor artistic (vezi X).

Relația dintre literatură și public nu-și epuizează conținutul odată cu constatarea că fiecare operă dispune de publicul său specific, determinabil istoric și sociologic, că fiecare scriitor este dependent de mediu, de concepțiile și de ideologia publicului său, că succesul literar al unei cărți presupune ca aceasta „să exprime ceea ce a așteptat de la ea grupul, să dezvăluie însăși imaginea acestui grup" (R. Escarpit). Asemenea limitare obiectivistă a succesului literar la congruența dintre intenția operei și așteptarea unui grup social duce întotdeauna sociologia literaturii în dilemă, mai ales când trebuie să explice un efect întârziat sau altul de durată al unei opere. De aceea, R. Escarpit, pentru a motiva „iluzia de perenitate" a unui scriitor, emite ipoteza existenței „unui fundament colectiv în spațiu sau în timp", ceea ce în cazul lui Molière provoacă un pronostic surprinzător: „Molière este încă tânăr pentru francezii secolului XX deoarece lumea sa încă trăiește, deoarece ne mai

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

leagă de el o comunitate de cultură, de concepții și de limbă... Dar, cercul se îngustează și Molière va îmbătrâni și va muri, atunci când va muri ceea ce tipul nostru de civilizație mai are în comun cu Franța lui Molière". Ca și cum Molière ar fi oglindit doar „moravurile vremii sale" și și-ar fi datorat succesul doar acestei pretinse intenții. Acolo unde congruența dintre operă și grupul social nu există sau nu mai există, ca de exemplu, într-un alt spațiu lingvistic, Escarpit înțelege să recurgă la intercalarea unui așa-zis „mit" între cele două elemente: „mituri... inventate de o posteritate devenită străină de realitățile cărora le-a luat locul". Ca și cum dincolo de primul public, socialmente definit, al operei, succesiunea receptărilor următoare n-ar constitui decât „ecoul deformant" al unor „mituri subiective", ca și cum acestea n-ar dispune în opera receptată de un *a priori* obiectiv, ca limită și ca potențialitate a unor ulterioare receptări. Sociologia literaturii își neglijează fundamentele dialectice dacă tratează relația dintre scriitor, operă și public în această manieră unilaterală. Determinarea are, însă, dublu sens: există opere ce în momentul apariției nu pot fi raportate la vreun public specific, ce bulversează în așa măsură orizontul familiar de așteptări literare, încât publicul lor nu se poate constitui decât treptat. Abia când noul orizont de așteptare a dobândit recunoaștere generală, puterea normei estetice modificate se poate manifesta prin aceea că publicul tratează operele până atunci de succes ca învechite și le retrage favoarea. Abia în perspectiva acestor schimbări de orizont analiza efectului literar dobândește dimensiunea unei istorii literare a cititorului și curbele statistice ale best-seller-urilor dobândesc valoarea de cunoaștere istorică.

Ca exemplu poate servi o „senzație" literară a anului 1857. Alături de *Madame Bovary* a lui Flaubert, devenită între timp celebră, a apărut și *Fanny*, un roman astăzi uitat al prietenului său Feydeau. Deși romanul lui Flaubert a avut drept urmare și un proces de atentat la bunele moravuri, *Madame Bovary* a fost pus inițial în umbră de romanul lui Feydeau: *Fanny* a atins într-un an 13 ediții, cunoscând astfel un succes nemaiîntâlnit la Paris de la *Atala* a lui Chateaubriand. Din punctul de vedere al tematicii, ambele romane au venit în întâmpinarea așteptărilor unui public nou care, conform analizei lui Baudelaire, abjurase romantismul și disprețuia în aceeași măsură grandoarea și naivitatea pasională; ele tratau un subiect

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

banal: adulterul într-un mediu burghez și provincial. Ambii autori au înțeles să confere o turnură senzațională triunghiului conjugal convențional, dincolo de detaliile previzibile ale scenelor erotice. Ei au plasat într-o lumină nouă prăfuita temă a geloziei, inversând, contrar așteptărilor, relația dintre cele trei roluri clasice: Feydeau îl face pe tânărul amant al *femeii de 30 de ani*, deja ajunsă la țel, să devină gelos pe soțul acesteia și astfel să se prăbușească; Flaubert conduce adulterurile soției medicului de provincie, interpretate de Baudelaire ca formă sublimată a *dandysmului*, la neașteptatul deznodământ ca tocmai figura ridicolă a înșelatului Charles Bovary să apară până la sfârșit într-o lumină de noblețe. În critica oficială a vremii, se găsesc voci care condamnă atât pe *Fanny*, cât și pe *Madame Bovary* ca produse ale noii școli a *realismului*, căreia îi reproșează contestarea a tot ce înseamnă ideal pentru fundamentele morale ale ordinii sociale din Imperiul al doilea. Orizontul de așteptare al publicului de la 1857, schițat aici în câteva linii, public ce nu mai conta după moartea lui Balzac pe nimic deosebit în romanul contemporan, explică succesul diferit al celor două romane abia când este luat în considerație și efectul produs de forma lor narativă. Inovația formală a lui Flaubert, principiul narațiunii impersonale (*impassibilité*), pe care Barbey d'Aurevilly o ataca asemuind-o cu o mașină de povestit din oțel englezesc, trebuia să șocheze același public, căruia i se oferea excitantul subiect al lui *Fanny* sub facila formă a unui roman-confesiune. Să admitem că în descrierile lui Feydeau apar idealurile la modă și dorințele neîmplinite ale unei pături că dădea tonul în societate, și că aceasta s-a delectat cu lasciva scenă - cheie în care Fanny (fără să presupună că amantul o urmărește din balcon) își seduce soțul - căci s-a putut dispensa de indignarea moralistă datorită reacției nefericitului martor. Însă, atunci când *Madame Bovary*, înțeleasă doar într-un mic cerc de cunoscători și apoi abia recunoscută ca punct de turnură în istoria romanului, a devenit un succes mondial, publicul, cititorii de roman formați la școala acestuia au consacrat noul canon estetic al așteptărilor, cititori pentru care slăbiciunile lui Feydeau (stilul său înflorit, efectele sale la modă, clișeele sale lirice și de pseudo-confesiune) deveniseră insuportabile și care au condamnat la uitare pe *Fanny*, best-seller-ul de altădată.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

IX.

Reconstrucția unui orizont de așteptare, în raport cu care a fost creată și receptată o operă din trecut, permite pe de altă parte formularea de întrebări la care textul răspunde și astfel descoperim modalitatea în care cititorul de ieri a privit și înțeles opera. Acest demers corectează influența exercitată asupra judecății estetice de către normele unei concepții clasiciste sau moderniste despre artă și ocolește recursul la un așa-zis „spirit al vremii". El face să apară clară diferența hermeneutică între înțelegerea trecută și prezentă a unei opere, în cunoștință de istoria receptării, mijlocind între cele două orizonturi, și pune sub semnul întrebării dogma platoniciană a metafizicii filologice, falsa evidență a unei esențe poetice atemporale și întotdeauna actuale, revelate de textul literar, ca și cea a sensului obiectiv dat odată pentru totdeauna și accesibil nemijlocit interpretului.

Metoda esteticii receptării este indispensabilă în procesul de înțelegere a literaturii trecutului. Acolo unde autorul operei este necunoscut, când nu există vreo atestare a intențiilor sale, când raporturile lui cu sursele și modelele pot fi doar indirect stabilite, cea mai sigură metodă de a da un răspuns problemei filologice cu privire la înțelegerea „originară" a unui text, așadar, în raport cu intențiile sale reale și în contextul istoric al apariției sale, este de a-l deplasa pe fundalul operelor pe care autorul le-a presupus cunoscute, explicit sau implicit, de publicul său contemporan. Autorul celor mai vechi pasaje din *Roman de Renart* a socotit, de pildă - așa cum dovedește Prologul său - că ascultătorii săi cunoșteau romane precum *Povestea războiului troian* sau *Tristan*, diferite *chansons de geste* și *fabliaux*-uri și că de aceea se vor arăta curioși să afle despre „războiul nemaiauzit al celor doi baroni Renart și Ysengrin" în stare să pună în umbră tot ce ei cunoșteau până atunci. Operele și genurile literare evocate vor face obiectul unor aluzii ironice în cursul povestirii. Această schimbare a orizontului explică uriașul succes de public, ce a trecut de hotarele Franței, al acestei opere devenite repede celebră, deoarece a luat pentru întâia dată poziție împotriva întregii tradiții literare eroice și de curte.

Cercetarea filologică a ignorat multă vreme intenția satirică a medievalei *Reineke Fuchs* și odată cu aceasta sensul ironic-moralizant al analogiei dintre lumea animală și cea umană, deoarece respectiva școală

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

a rămas după Jakob Grimm prizonieră a concepției romantice despre poezia pur naturală (Naturpoesie) și despre basmul animal naiv. Pentru a da un al doilea exemplu de judecată estetică emisă pe baza unor norme modernizante, s-a putut reproșa pe bună dreptate cercetătorilor francezi din școala lui Bédier că au studiat epopeea medievală după criteriile poeticii lui Boileau și că au tratat o literatură neclasică după normele simplicității, armoniei dintre tot și parte și verosimilului. Metoda criticii filologice nu este scutită, în ciuda obiectivismului istoric de la care se reclamă, de pericolul ca interpretul, situat după ea în afara vreunui context istoric, să-și impună ca normă implicită propriile prejudecăți estetice și să „modernizeze" la modul inconștient sensul textului. Să crezi că sensul „atemporal" și „adevărat" al unei opere se relevă nemijlocit interpretului doar datorită simplei „cufundări" în text, în afara momentului istoric, în ciuda erorilor predecesorilor săi și dincolo de receptarea istorică a acestuia, este totuna cu „a nesocoti implicarea conștiinței istorice în sistemul istoriei efectului produs și a receptării" (H. G. Gadamer). Se reneagă, astfel, „predispozițiile involuntare, dar nicidecum arbitrare, pe care se sprijină propria înțelegere ce-l călăuzește pe cercetător în interpretarea textului", încercându-se a se da iluzia unei obiectivități, ce depinde în realitate „de legitimitatea problemelor ce i se pun acestuia".

Hans Georg Gadamer, a cărui critică a obiectivismului istoric o preiau aici, a descris în *Wahrheit und Methode* principiul unei istorii a efectului produs, ce încearcă să identifice realitatea istorică cu înțelegerea istorică, aplicație a logicii întrebării și răspunsului la tradiția istorică. Dezvoltând teza lui Collingwood, după care „un text poate fi înțeles abia atunci când va fi înțeleasă întrebarea al cărei răspuns îl constituie însuși textul respectiv", Gadamer susține că întrebarea reconstituită nu mai poate sta în orizontul ei original, deoarece acest orizont istoric este înglobat ab initio în orizontul nostru actual: „A înțelege înseamnă întotdeauna fuziunea acestor orizonturi doar pretins independente unul de celălalt". Problema la care textul urma inițial să răspundă nu poate subzista prin ea însăși, ea se dizolvă în problematica „pe care o asamblează pentru noi tradiția". Astfel, dobândim soluțiile problemei care, după René Wellek, definește aporia judecății de valoare în literatură: trebuie filologul să evalueze o operă în funcție de perspectiva trecutului,

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

din punctul de vedere al prezentului sau conform „sentinței secolelor"? Criteriile efective ale trecutului ar putea fi atât de înguste, încât utilizarea lor să sărăcească o operă ce a dezvoltat în istoria receptării sale un foarte bogat potențial semnificativ. Judecata estetică a prezentului ar avantaja operele corespunzând unui canon al gustului modern, nedreptățindu-le însă pe toate celelalte, numai pentru că rolul îndeplinit de ele la vremea lor n-ar mai fi actual. Chiar și istoria efectului produs de operă, oricât de edificatoare ar fi în sens evaluativ, se supune „ca autoritate judecătorească ce este, acelorași servituți ca și autoritatea judecătorească a contemporanilor autorului" (R. Wellek). Și Wellek conchide că nu există vreo posibilitate de a ocoli în judecata de valoare aprecierea personală, care trebuie doar exprimată la modul cel mai obiectiv cu putință, procedând după modelul omului de știință, adică „izolând obiectul". Răspunsul nu rezolvă, după cum se vede, aporia, ci consemnează doar o recădere în obiectivism. „Sentința secolelor" asupra unei opere literare înseamnă mai mult decât „judecata însumată a celorlalți cititori, critici, spectatori și chiar profesori", ea reprezintă de fapt dezvoltarea succesivă a unui potențial semnificativ înscris în operă și actualizat în trepte corespunzând diferitelor momente istorice, identificându-se cu o reală judecată comprehensivă în măsura în care se intersectează cu tradiția (cu alte cuvinte, dacă se produce „fuziunea orizonturilor").

Coincidența dintre tentativa mea de a constitui din estetica receptării un fundament pentru o posibilă istorie literară și principiul „istoriei efectului produs" de operă, susținut de Gadamer, merge până acolo unde Gadamer încearcă să consacre conceptul de clasic ca prototip absolut al medierii istorice dintre trecut și prezent „Ceea ce numim operă clasică nu are nevoie, pentru a fi înțeleasă, de recuperarea vreunei distanțe istorice, deoarece ea însăși exercită medierea prin care respectiva distanță este depășită"; această definiție a lui Gadamer neglijează tocmai raportul dintre întrebare și răspuns, în funcție de care se constituie tradiția istorică. În cazul textului clasic n-ar mai fi, chipurile, necesară reconstituirea întrebării la care acesta furnizează răspunsul, căci „el se adresează fiecărei epoci în parte ca și cum ar fi produsul fiecăreia". Clasicitatea „ce se semnifică și se interpretează prin ea însăși" nu reprezintă cumva rezultatul a ceea ce eu am numit „a doua schimbare a orizontului"? Evidența neproblematică a așa-numitelor capodopere, ce-și maschează

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

negativitatea inițială în orizontul retrospectiv al unei tradiții exemplare, ne solicită, împotriva autorității unei clasicități garantate, la recuperarea adevăratului complex problematic la care acestea răspund. Chiar și în fața operei clasice conștiința receptoare nu este scutită de misiunea de a descoperi „raportul tensional dintre text și prezent". Conceptul de *clasic*, preluat de la Hegel, conduce inevitabil la inversarea raportului istoric dintre întrebare și răspuns și contrazice principiul istoriei efectului produs de operă, după care înțelegerea nu reprezintă doar „un comportament reproductiv, ci și unul productiv".

Această contradicție apare cu atât mai evidentă, cu cât Gadamer a promovat ca fundament general al unei estetici a receptării o concepție despre arta clasică adecvată doar la epoca sa de origine, cea a Umanismului. Este vorba de conceptul de *mimesis*, înțeles ca „recunoaștere", așa cum îl explică Gadamer în interpretarea ontologică pe care o dă experienței artistice: „Ceea ce se poate afla dintr-o operă de artă și ceea ce interesează acolo este mai înainte de toate gradul în care ea corespunde adevărului, așadar măsura în care *ceva* este recunoscut, măsura în care se realizează cunoașterea și recunoașterea de sine". Această concepție despre artă ar fi putut fi valabilă pentru epoca Umanismului, nu însă pentru Evul Mediu și cu atât mai puțin pentru era modernă, când estetica *mimesis*-ului ca și metafizica substanțialistă au trebuit să-și ispășească dogmatismul. Valoarea cognitivă a artei n-a dispărut însă odată cu această epocală turnură, de unde rezultă cât se poate de clar că ea există oricum, indiferent de soarta clasicismului care a statuat-o. Opera de artă poate mijloci cunoașterea - în afara schemei platoniciene - dacă anticipează căile experiențelor viitoare, dacă imaginează modelele de gândire și acțiune încă neverificate sau conține un răspuns dat unui nou complex problematic. Tocmai de această virtuală dimensiune și funcțiune productivă în procesul constituirii experienței este sărăcită istoria efectului produs de operă, dacă înțelegerea de către prezent a artei trecutului va fi interpretată doar sub semnul conceptului de *clasic*. Susținând,împreună cu Gadamer, ideea că arta clasică recuperează prin ea însăși distanța istorică înseamnă a ipostazia tradiția și a nu observa că, atunci când a apărut, arta clasică nu trecea drept „clasică" ci, din contra, deschidea noi perspective, pregătea noi experiențe, noi soluții care, datorită doar distanței istorice - recunoașterea a ceea ce între timp a devenit familiar - au aerul de a exprima adevăruri atemporale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Efectul produs chiar de marile opere literare ale trecutului nu reprezintă urmarea unei capacităţi de mediere inerentă acestora şi nici nu poate fi asemuit unei radiaţii: şi tradiţia artei presupune un raport dialectic între prezent şi trecut, în urma căruia opera dobândeşte capacitatea de a răspunde şi de „a ne spune ceva" abia atunci când interpretul ei de azi a pus întrebarea în măsură s-o scoată din izolare şi uitare. Acolo unde, în *Wahrheit und Methode*, actul înţelegerii este conceput - analog cu *Seinsgeschehen* al lui Heidegger - ca „inserţie într-un proces al tradiţiei în care prezentul şi trecutul se află într-un raport de mediere reciprocă permanentă", este anihilat „momentul creativ, implicat în înţelegere". Tocmai această funcţiune creatoare a unei înţelegeri evolutive, cuprinzând în mod necesar atât critica tradiţiei, cât şi „uitarea" selectivă, urmează a constitui baza unei istorii literare renovate de estetica receptării. Asemenea alternativă trebuie să ţină seama de istoricitatea literaturii în triplu sens: diacronic, ca receptare a operelor într-un interval temporal, sincronic, marcând sistemul contextual al literaturii la un moment dat, ca şi succesiunea unor asemenea sisteme şi, în fine, ca relaţie dintre desfăşurarea iminentă a literaturii şi procesul istoric general.

X.

Estetica receptării nu permite doar sesizarea sensului şi formei operei literare aşa cum a fost ea înţeleasă de-a lungul istoriei. Ea pretinde, de asemenea, ca fiecare operă să fie din nou plasată în „seria literară" din care face parte, pentru a-i putea determina locul istoric şi rolul pe care îl deţine în sistemul experienţei generale de literatură. Trecând de la o istorie a receptării operelor la istoria evenimenţială a literaturii, aceasta din urmă se revelă ca un proces în care receptarea pasivă a cititorului şi criticului se preschimbă în receptarea activă a autorului şi în nouă creaţie literară, sau, altfel spus, proces în care noua operă soluţionează problemele formale şi morale lăsate în suspensie de opera precedentă, pentru ca, la rândul ei, să lanseze o altă serie de probleme.

Cum poate fi opera particulară, pe care istoria literară pozitivistă o localizează la modul determinist într-o serie cronologică, reducând-o la calitatea exterioară a unui simplu „fapt literar", readusă în contextul său

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

istoric relațional și înțeleasă din nou ca „eveniment"? Teoria emisă de școala formalistă pretinde să soluționeze chestiunea cu ajutorul principiului „evoluției literare" pe care l-a pus în circulație, conform căruia o nouă operă se naște în opoziție cu operele precedente sau simultane, atinge apoi, odată cu succesul său estetic, „creasta" unei epoci literare, naște imitații tot mai stereotipe, pentru ca, în fine, odată ce o formă nouă i-a luat locul, să coboare, uzată, în obișnuitul literaturii de consum. Dacă am descrie și analiza o epocă literară conform acestei scheme, foarte rar utilizată până acum, ne-am putea aștepta la o imagine superioară în multe privințe celei furnizate de istoria literară convențională. Ea ar putea conduce la stabilirea unui raport între serii distincte pe care istoria tradițională le juxtapune sau, în cel mai bun caz, le plasează într-un cadru abia schițat de istorie generală: seria operelor unui autor sau ale unei școli, seriile diferitelor genuri literare, puse în relație astfel încât să descopere *evoluția raportului de reciprocitate dintre funcții și forme*. Operele cele mai marcante, împreună cu corespondențele și succesoarele lor, vor apare ca momente ale unui proces ce nu va mai trebui să fie reconstituit în funcție de un aparent țel final, deoarece nu va mai avea nevoie, în calitate de *producție dialectică de noi forme prin ele însele*, de vreun argument teleologic. Dinamica proprie a evoluției literare, astfel concepută, va fi scutită de dilema criteriilor de selecție, nu va mai fi aleasă spre tipărire decât opera care constituie o inovație în seria literară și vor fi respinse cele care reproduc doar forme, procedee și genuri deja devalorizate, plasate în umbră până când redevin „perceptibile" în lumina unei alte faze a evoluției literaturii. În sfârșit, proiectul formalist de istorie literară, înțeleasă ca „evoluție" într-un sens cu totul opus celui obișnuit, excluzând orice viziune finalistă, identifică istoricitatea unei opere cu caracterul său specific artistic: caracteristica și importanța unui fenomen literar în „seria evolutivă" presupune inovația ca trăsătură hotărâtoare, ceea ce nu înseamnă altceva decât că opera de artă este percepută în opoziție cu celelalte opere.

Teoria formalistă a „evoluției literare" constituie fără doar și poate unul din factorii inovatori cei mai marcanți ai istoriei literare. Ideea că schimbările istorice se produc și în domeniul literaturii în cadrul unui sistem, încercarea de a demonstra funcționalitatea mecanismului acestei evoluții și, *last but not least*, teoria alternanței între originalitate și

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

automatism în creație, reprezintă pași înainte de care trebuie să se țină seama, chiar dacă excesiva importanță dată conceptului de inovație necesită corecturi. Critica a dezvăluit destule slăbiciuni ale teoriei formaliste a evoluției: simpla opoziție formală și variabilitatea estetică nu sunt suficiente pentru a explica în mod satisfăcător dezvoltarea literaturii; problema direcției în care evoluează formele literare rămâne fără soluție; inovația nu conferă prin ea însăși valoare estetică; negarea raportului dintre evoluția literară și schimbările sociale nu poate face ca acesta să nu existe în mod obiectiv. La ultima chestiune răspunde teza a VIII-a a teoriei mele; celelalte necesită deschiderea, cu ajutorul esteticii receptării, a teoriei literare formaliste către dimensiunea experienței istorice, trebuind să țină cont și de plasamentul în context istoric al observatorului actual, alias istoricului literar.

Descrierea evoluției literare ca luptă permanentă a noului cu vechiul sau ca alternanță dintre canonizare și automatizare a formelor reduce caracterul istoric al literaturii la momentul actualității unidimensionale a schimbărilor pe care le suferă și limitează înțelegerea istorică la simpla lor percepere. Dar, schimbările produse în seria literaturii se constituie în succesiune istorică abia atunci când antiteza dintre forma nouă și cea veche permite discernerea liniei de continuitate care le unește. Această continuitate, trecerea de la vechea către noua formă în plină interacțiune dintre operă și receptor (public, critici, noul autor), dintre evenimentul consumat și receptările sale succesive, poate fi înțeleasă metodologic prin intermediul chestiunii, atât formală, cât și de conținut, pe care fiecare operă de artă o conturează și o lasă după sine ca orizont al unor proprii soluții posibile (H. Blumenberg). Simpla descripție a structurii modificate și a noilor procedee artistice introduse de o operă nu conduce în mod necesar către această chestiune în suspensie, așadar, nici către funcțiunea pe care opera o exercită în cadrul seriei istorice. Pentru a defini această funcțiune, deci, pentru a descoperi problema față de care noua operă constituie un răspuns în cadrul seriei istorice, interpretul trebuie să pună în joc propria experiență, deoarece orizontul în care s-au înscris cândva forma veche și cea nouă, problema inițială și soluția ei este cognoscibil doar în prelungirea orizontului prezent ce determină receptarea operei. Istoria literară ca „evoluție literară" presupune desfășurarea procesului istoric al receptării și creației estetice până la momentul elaborării

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

respectivei istorii, ca o condiție a perceperii tuturor opozițiilor formale și a „calităților diferențiale" ale operelor în continuitatea devenirii lor istorice.

Astfel, fondată pe studiul receptării, „evoluția literară" își regăsește direcția, în măsura în care statutul istoric al interpretului devine reper - și nu țel final! - al procesului evolutiv. Ea descoperă, de asemenea, profunzimile temporalității experienței literare, relevând variațiile istorice între semnificația actuală și cea virtuală a unei opere literare. Altfel spus: în pofida teoriei formaliste ce limitează potențialul semnificativ al unei opere literare la inovație, înțeleasă ca singur criteriu al valorii sale estetice, această valoare nu este în mod necesar perceptibilă în momentul apariției operei, în orizontul literar al acelui moment, și nu poate fi în totalitate evaluată pe baza contrastului genuin dintre forma nouă și cea veche. Distanța dintre prima percepție a unei opere și semnificațiile sale virtuale, totuna cu rezistența pe care noua operă o opune așteptării primului ei public, poate fi atât de mare, încât să necesite un foarte lent proces de receptare pentru a asimila ceea ce inițial părea neașteptat și neasimilabil. Se poate întâmpla deci, cu această ocazie, ca o semnificație virtuală a operei să rămână ignorată până când „evoluția literară" atinge un stadiu ce asigură accesul la înțelegerea formei vechi devalorizate, odată și prin asimilarea unei forme noi. Astfel, abia lirica ermetică a lui Mallarmé și a școlii sale a pregătit terenul pentru come-back-ul poeziei baroce, mult timp ignorată, uitată, și a condus, de asemenea, la reinterpretarea filologică și la „renașterea" lui Gongora. Exemple de această natură, probând cum poate o nouă formă literară să mijlocească drumul către o literatură deja uitată, se găsesc ușor; pot fi grupate aici așa-zisele „renașteri" - numite așa deoarece cuvântul sugerează reîntoarcerea prin sine însăși, ignorând faptul că tradiția literară nu se poate perpetua altfel, că trecutul nu poate reveni în actualitate decât receptat din nou, fie prin reasimilarea deliberată a acestuia cu ajutorul unei orientări estetice renovate, fie prin lumina neașteptată pe care un nou moment al evoluției literare o poate arunca asupra unei literaturi uitate, găsind acolo ceea ce cu puțin înainte nimănui nu i-ar fi trecut prin cap să caute.

Noul nu reprezintă, așadar, doar o categorie *estetică*. Factori precum inovația, surpriza, supralicitarea, regruparea elementelor, distanțarea, cărora școala formalistă le acordă credit în exclusivitate, nu îl exprimă

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

în totalitate. Noul devine și categorie istorică atunci când analiza diacronică a literaturii atinge specificitatea momentelor istorice ce fac ca noutatea fenomenelor literare să fie consacrată și recunoscută ca noutate, când examinează proporția în care această noutate devine și perceptibilă în momentul istoric al apariției sale, ca și distanța și itinerarul pe care le solicită înțelegerii asimilarea structurilor sale, când decide dacă momentul actualizării sale plenare exercită un efect destul de puternic pentru a modifica perspectiva asupra operelor anterioare și asupra canoanelor dominante ale trecutului literar. Am insistat în altă împrejurare asupra relației dintre poetica teoretică și practica estetică creatoare (în *Poetik und Hermeneutik*, 2/1966, p. 395). Desigur că posibilitățile interferențelor dialectice dintre creație și receptare pe parcursul evoluției istorice a concepțiilor estetice nu au fost epuizate. Ele urmează să înfățișeze, în primul rând, noua dimensiune dobândită de studiul diacronic al literaturii, ce nu se mai poate mulțumi să considere istoricitatea specifică a literaturii ca pe o simplă serie cronologică de „fapte" literare.

XI.

Rezultatele pe care le-a obținut lingvistica datorită distincției operate și totodată a alianței metodologice stabilite între analiza diacronică și cea sincronică incită la depășirea obișnuitului examen diacronic, singurul practicat până în prezent, și în domeniul istoriei literare. Dacă din perspectiva esteticii receptării schimbările ce survin în experiența estetică trimit permanent către corelațiile funcționale dintre înțelegerea noilor opere și sensul celor mai vechi, este desigur posibil și studiul în secțiune sincronică a unei anumite faze de evoluție literară, grupând în structuri echivalente, antagoniste și ierarhizate multitudinea eterogenă a operelor simultane - și astfel descoperind în literatura unui anumit moment istoric un sistem relațional totalizant. De aici poate fi extras și dezvoltat principiul de expunere al unei noi istorii literare, prin multiplicarea în așa fel a secțiunilor sincronice în diacronie, încât articulațiile istorice și tranziția de la o operă la alta să apară în devenirea structurilor literare.

Siegfried Kracauer este cel care, fără îndoială, a pus la modul cel mai hotărât sub semnul întrebării primatul studiului diacronic în istorie. Lucrarea sa *Time and History* contestă pretenția istoriografiei generale

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

(General History) de a putea integra evenimentele tuturor laturilor vieții într-un proces unitar, inteligibil, coerent la nivelul fiecărui moment istoric, sub semnul mediului omogen al timpului cronologic. Această înțelegere a istoriei în descendența hegeliană a conceptului de „spirit obiectiv" postulează că toate evenimentele simultane ar fi în aceeași măsură marcate de importanța momentului în care ele se produc și astfel încercând să mascheze realitatea că simultaneitatea temporală nu reprezintă decât o aparență de simultaneitate. Căci, multiplicitatea evenimentelor dintr-un moment istoric dat, multiplicitate pe care istoricul tradiționalist o socotește drept exponentă a unui conținut unitar, împletește de fapt elemente ale unor foarte diferite curbe temporale, condiționate de legitățile istoriilor particulare (Special History), fapt evident la interferențele diferitelor istorii ale artelor, dreptului, economiei sau vieții politice. „The shaped times of the divers areas overshadow the uniform flow of time. Any historical period must therefore be imagined as a mixture of events which emerge at different moments of their own time" (S. Kracauer).

Nu se pune aici problema dacă această constatare implică o inconsistență inițială a istoriei, în așa fel încât coerența istoriei generale ar urma să fie constituită abia retroactiv datorită viziunii și discursului unificator al istoricilor, sau dacă îndoiala funciară în fața „rațiunii istorice", pe care Kracauer o dezvoltă începând cu pluralismul desfășurărilor temporale de tip cronologic și morfologic și terminând cu antinomia fundamentală dintre general și particular în istorie, dovedește în fapt ilegitimitatea filozofică a istoriei universale. În orice caz, se poate spune pentru domeniul literaturii că opiniile lui Kracauer despre „coexistența simultanului și nesimultanului", departe de a angaja cunoașterea istorică într-un impas logic, clarifică necesitatea și posibilitatea de a lumina dimensiunea istorică a fenomenelor literare prin secțiuni sincrone. De aici rezultă că ficțiunea cronologică a unui moment istoric, marcând absolut toate fenomenele simultane, corespunde la fel de iluzoriu istoricității reale a literaturii, ca și ficțiunea morfologică a unei serii literare omogene, în care toate fenomenele de succesiune urmează legități imanente seriei. Studiul pur diacronic, oricât de pertinent când trebuie să explice în diversele istorii ale genurilor literare schimbări petrecute după logica imanentă a inovației și nașterii automatismelor, a problemei și soluției sale, va atinge dimensiunea

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

istorică abia atunci când va depăși canonul morfologic, când va confrunta opera importantă prin efectul său istoric cu specimenele convenționale ale genului și nu va neglija relația cu contextul literar în care opera urmează să se impună alături de alte opere aparținând altor genuri literare. Istoricitatea literaturii se manifestă tocmai la intersecția dintre diacronie și sincronie. Așadar, ar fi posibilă și reconstituirea orizontului literar al unui anume moment istoric ca sistem sincronic, în care operele publicate simultan să apară în diacronie ca nesimultane și a căror receptare să depindă de coordonatele actualității sau inactualității lor, de calitatea lor prematură sau întârziată, la modă doar cândva sau întotdeauna. Căci, dacă literatura apărută simultan - din punctul de vedere al esteticii producției literare - oglindește multitudinea eterogenă a nesimultaneității, marcată fiind de momente diferite de „shaped time" în evoluția genului căruia îi aparțin (la fel cum aparenta simultaneitate a stelelor de pe cerul nopții se descompune pentru astronom într-o imensă diversitate a distanțelor temporale), această multitudine a fenomenelor literare - văzute din unghiul esteticii receptării - se recompune în ochii publicului ce le percepe și le pune în relație ca pe opere aparținând prezentului *propriu* în unitatea unui orizont comun și semnificativ al așteptărilor, amintirilor și anticipărilor literare.

Deoarece fiecare sistem sincronic trebuie să conțină trecutul și viitorul său în ipostaza de elemente structurale nedisociabile, secțiunea sincronică operată în producția literară a unui moment istoric dat implică, în mod necesar, alte secțiuni, în anterioritatea și posterioritatea ei diacronică. Astfel, vor apare, la fel ca în istoria limbii, factori constanți și variabili, identificabili ca funcțiuni ale sistemului. Căci și literatura este un tip de gramatică sau sintaxă ce dispune de raporturi relativ stabile: sistemul genurilor tradiționale și cel al genurilor necanonizate, cu modalități expresive, stiluri și figuri retorice; acestuia i se adaugă domeniul mai pronunțat variabil al semanticii: subiectele literare, arhetipurile, simbolurile și metaforele. Astfel, se poate încerca, prin analogie cu ceea ce Hans Blumenberg postula pentru istoria filosofiei, explicând și justificând cu ajutorul logicii întrebării și răspunsului mutațiile epocale și mai ales relația de succesiune dintre teologie și filozofie, constituirea pentru istoria literară a „unui sistem formal de explicare a lumii..., în ale cărui structuri să poată fi localizate reașezările funcționale ce caracterizează procesul istoric până în fazele cele mai

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

radicale ale sale: mutațiile epocale". Dacă reprezentarea substanțialistă a unei tradiții perpetuate prin sine însăși este depășită prin explicarea funcțională a relațiilor procesuale dintre creație și receptare, atunci pot fi recunoscute, în spatele *evoluției* pe care o cunosc formele și conținuturile literare, acele reașezări interne care, într-un sistem literar de înțelegere a lumii, permit sesizarea schimbării de orizont în cursul experienței estetice.

Pornind de la aceste premise, ar putea fi dezvoltat principiul organizatoric al unei istorii literare ce n-ar mai fi obligată să urmeze bine cunoscuta linie „de creastă" a capodoperelor tradiționale și nici să se piardă în zonele inferioare ale unei puzderii de texte, totalitate pe care istoricul nu o mai poate nici reconstitui, nici descrie. Problema a ceea ce este mai important pentru o nouă istorie a literaturii pare rezolvabilă, cu ajutorul studiului sincronic, într-o manieră neutilizată până acum: pentru a examina o „schimbare de orizont" ce survine în cursul procesului istoric al „evoluției literare" nu este necesară urmărirea acesteia în diacronia întregii rețele de fapte și filiații, ci ea poate fi radiografiată verificând fondul modificat al sistemului literar sincron și analizând, de asemenea, alte secțiuni sincronice asemănătoare. În principiu, ar fi posibilă o reprezentare a literaturii ca succesiune istorică a unor asemenea sisteme, luând în considerare oricare serie de interferențe dintre diacronie și sincronie. Dimensiunea istorică a literaturii, continuitatea sa evenimențială ce a scăpat tradiționalismului și pozitivismului poate fi recuperată atunci când istoricul literar descoperă aceste puncte de interferență care pun în relief operele, înfățișând caracterul procesual al „evoluției literare", momentele hotărâtoare ale aceste evoluții, cezurile dintre epoci literare. Asupra acestui mecanism istoric nu decid nici statistica și nici arbitrariul subiectiv al istoricului literar, ci doar efectul istoric al operelor: ceea ce reprezintă „rezultatul evenimentului", constituind, din unghiul observatorului contemporan, continuitatea organică a literaturii ca preistorie a fizionomiei ei actuale.

XII.

Istoria literară nu-și va putea îndeplini în mod plenar misiunea decât atunci când producția literară nu va mai fi reprezentată doar sincronic și diacronic în succesiunea propriilor sisteme, ci ca istorie particulară, în raport specific cu istoria generală. Acest raport nu

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

înseamnă că automat s-ar putea descoperi în literatura tuturor timpurilor vreo imagine tipică, idealizată, satirică sau utopică, a existenței sociale. Funcția socială a literaturii se va manifesta în toată amplitudinea valențelor sale genuine abia acolo unde experiența literară a cititorului va interveni în orizontul de așteptare al vieții practice, îi va orienta și modifica viziunea asupra lumii și se va repercuta astfel asupra comportamentului său social.

Relația funcțională dintre literatură și societate este demonstrată de cele mai multe ori de către sociologia literară tradițională în limitele înguste ale unei metode care a înlocuit doar la modul exterior principiul clasic *imitatio naturae*, încorporând ideea că literatura ar fi doar reprezentarea a unei realități date și că, în consecință, un concept stilistic condiționat istoric, anume „realismul" secolului al XIX-lea, ar trebui ridicat la rangul de normă literară par excellence. Dar, și „structuralismul" azi la modă, ce se revendică mai mult sau mai puțin justificat de la critica arhetipală a lui Northrop Frye sau de la antropologia structurală a lui Claude Levi-Strauss, rămâne în fond prizonier al aceleiași estetici clasiciste și al schematismului „reflectării" și „tipizării" ce țin de ea. Interpretând datele lingvisticii și teoriei literare structuraliste ca pe constante antropologice arhaice, încorporate în mitul literar, ceea ce nu se poate decât cu prețul unei alegorizări vizibile a textelor, se reduce, pe de o parte, existența istorică la structuri ale unei naturi sociale primitive, pe de altă parte, literatura la expresia mitică sau simbolică a acestor structuri. Astfel, se neglijează funcția preeminent socială a literaturii, funcția de creație socială. Structuralismul literar nu-și pune întrebarea - așa cum n-au făcut-o înainte nici teoria literară marxist-dogmatică și nici cea formalistă - cum contribuie la rândul ei literatura la „profilarea imaginii societății ce stă la originea ei" și cum s-a desfășurat acest proces de-a lungul istoriei. Cu aceste cuvinte a formulat Gerhard Hess în conferința sa despre *Imaginea societății în literatura franceză* (1954) problema rămasă deschisă a relației dintre istoria literară și sociologie, arătând apoi în ce măsură poate revendica literatura franceză modernă meritul descoperirii anumitor legități ale existenței sociale. Răspunsul esteticii receptării la chestiunea funcțiunii de creație socială a literaturii depășește competențele esteticii tradiționale a reprezentării. Încercarea

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

mea de a arunca o punte între cercetarea istorico-literară și cea sociologică este facilitată prin aceea că *orizontul de așteptare*, concept introdus de mine în demersul interpretativ al istoriei literare, joacă un rol important și în axiomatica științelor sociale datorită lui Karl Mannheim. De asemenea, el stă în centrul unei lucrări metodologice despre *Legile naturii și sistemele teoretice* a lui Karl R. Popper, urmărind ancorarea procesului de elaborare al teoriilor științifice în experiența prestiințifică a vieții practice. Popper dezvoltă aici problema observației pornind de la premisa unui „orizont al așteptărilor", oferind astfel și o bază de comparație pentru tentativa mea de a defini contribuția specifică a literaturii în raport cu alte forme de comportament social la procesul general de constituire a experienței de viață.

Progresul științei și experiența prestiințifică au comun, după Popper, faptul că fiecare ipoteză și fiecare observație presupun întotdeauna anumite așteptări, „constituind orizontul de așteptare fără de care observațiile ar fi lipsite de sens și care abia astfel se ridică la rang de autentice observații". Pentru progresul științei ca și pentru experiența de viață, momentul cel mai important îl constituie „contrarierea așteptărilor": „Ele se aseamănă cu experiențele unui orb, care se lovește de un obstacol, aflând abia astfel de existența sa. În contact direct cu realitatea intrăm abia atunci când constatăm că ipotezele noastre au fost false. Contrazicerea erorilor noastre este experiența pozitivă pe care o dobândim din realitate". Acest model, ce nu explică însă suficient procesul de elaborare al teoriilor științifice, dar care reliefează „sensul productiv al experienței negative" (G. Buck) în decursul vieții practice, permite totodată clarificarea cu un plus de precizie a funcțiunii particulare deținute de literatură în viața socială. Căci cititorul posedă, în comparație cu ipoteticul necititor, privilegiul de a nu trebui - rămânând la imaginea lui Popper - să se lovească de un nou obstacol, pentru a câștiga o nouă experiență a realității. Experiența lecturii este capabilă să-l elibereze de deprinderi, de prejudecăți și de servituțile vieții sale practice, constrângându-l la o nouă percepție a realităților. Orizontul de așteptare al literaturii se distinge, în raport cu cel al practicii istorice, prin aceea că nu conservă doar experiența consumată, ci și anticipează posibilități încă nerealizate și lărgește limitele comportamentului social către noi aspirații, exigențe și dorințe, deschizând astfel drumurile experiențelor viitoare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Preorientarea experienței noastre datorită puterii creative a literaturii nu se sprijină doar pe caracterul estetic al acesteia, caracter ce-i permite cu ajutorul noutății formale să spargă automatismele percepției cotidiene. Noua formă a artei nu este percepută doar „în opoziție cu fundalul constituit de celelalte opere și prin asociație cu ele". Viktor Șklovski are dreptate în această propoziție faimoasă, devenită sâmbure al credo-ului formalist, doar acolo unde critică prejudecata esteticii clasiciste, conform căreia frumosul ar fi totuna cu *armonia dintre formă și conținut* și conferind noii forme rolul secundar de a imagina un conținut dinainte dat. Noua formă nu apare în realitate doar „pentru a înlătura forma veche, lipsită deja de valoare artistică". Ea poate conduce și către o nouă percepție a realităților, în așa fel încât să prefigureze conținutul unei experiențe pe care literatura o consemnează înainte ca aceasta să fi pătruns în viața practică. Relația dintre literatură și cititor poate fi actualizată atât în sfera senzorială ca incitare la percepția estetică, precum și în cea etică, în calitate de apel la reflecție morală. Noua operă literară este receptată și judecată nu doar în opoziție cu fundalul compus de alte forme artistice, ci și în raport cu experiența vieții cotidiene. Componenta etică a funcțiunii ei sociale poate fi detașată de către estetica receptării prin intermediul logicii întrebării și răspunsului, a problemei și soluției, prin care se înscrie în orizontul deschis de efectul său istoric.

Cum poate o nouă formă estetică avea și consecințe de ordin moral sau, altfel spus, cum poate conferi ea unei probleme morale cea mai mare influență socială imaginabilă, demonstrează în mod convingător cazul romanului *Madame Bovary* în lumina procesului intentat lui Flaubert după prima publicare a operei în *Revue de Paris* în 1857. Noua formă literară, ce a constrâns publicul lui Flaubert să perceapă într-o manieră neobișnuită un „subiect epuizat", a fost întruchipată de principiul narațiunii impersonale, în relație cu procedeul stilistic, mânuit perfect și totodată cu consecvență din punctul de vedere al perspectivei narative, al așa-numitului „discurs indirect liber". Ce se înțelege prin aceasta aflăm din descrierea pe care i-a consacrat-o în rechizitoriul său procurorul Pinard, încriminându-l ca pe o culme de imoralitate. Iată cum apare Emma după primul ei „pas greșit", contemplându-se în oglindă după ce adulterul fusese consumat: „En s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

transfigurait. Elle se répétait: J'ai un amant! un amant! se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. *Elle allait donc enfin posséder ces plaisirs d'amour, cette fièvre de bonheur dont elle avait désespéré. Elle entrait dans quelque chose de merveilleux, où tout serait passion, extase, délire (...)"*. Procurorul a considerat ultimele fraze ca pe o descriere obiectivă, incluzând aici și presupusa opinie morală a autorului - și s-a indignat de „glorificarea adulterului", considerând-o mult mai periculoasă și mai imorală decât fapta însăși. Dar, procurorul lui Flaubert a făcut o greșeală, așa cum a demonstrat pe dată apărătorul romancierului. Căci, frazele incriminate nu reprezintă constatări obiective ale naratorului, cărora le poate acorda credit absolut cititorul, ci o părere subiectivă a personajului menită să-i caracterizeze sensibilitatea livrescă. Procedeul artistic constă în a prezenta discursul interior al personajului fără masca discursului direct (*Je vais donc enfin posséder...*) sau indirect (*Elle se disait qu'elle allait donc enfin posséder...*), cu rezultatul că singur cititorul urma să hotărască dacă să considere sintagma ca pe un adevăr sau ca pe un punct de vedere al personajului. Emma Bovary este „judecată prin simplul fapt că existența îi este caracterizată în consens cu propriile-i sentimente" (E. Auerbach). Această concluzie a unei analize stilistice moderne concordă exact cu replica avocatului Sénard, care accentua că deziluzia a început pentru Emma chiar a doua zi: *Le dénouement pour la moralité se trouve à chaque ligne du livre* - numai că Sénard n-a putut numi procedeele stilistice însă neînregistrate pe atunci. Efectul consternant al noutăților formale în stilul narațiunii lui Flaubert izbucnește pe față în cursul procesului: forma impersonală a narațiunii i-a constrâns pe cititorii săi nu numai să perceapă altfel realitățile - „cu precizie fotografică", după aprecierea epocii - dar i-a aruncat totodată într-o bizară incertitudine morală. Deoarece noul procedeu artistic a rupt cu o veche convenție a romanului - aceea a prezenței obligatorii a unei judecăți morale univoce și „garantate" asupra personajelor - romanul lui Flaubert a pus în discuție la un alt mod, mai radical, chestiuni ale vieții cotidiene ce au reușit în cursul dezbaterii să împingă pe un plan secund acuzația inițială de imoralitate. Trecând la contraatac, apărătorul a pus o întrebare care a schimbat direcția reproșului făcut romanului, de a nu fi prezentat decât o *Histoire des adultères d'une femme de province*; dacă nu cumva societatea este vinovată - și în consecință subtitlul romanului ar fi trebuit

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

să sune mai just: *Histoire de l'éducation trop souvent donnée en province*? Întrebarea cu care și-a încoronat procurorul rechizitoriul a rămas astfel fără răspuns: „Qui peut condamner cette femme dans le livre? Personne. Telle est la conclusion. Il n'y a pas dans le livre un personnage qui puisse la condamner. Si vous y trouver un personnage sage, si vous y trouvez un seul principe en vertu duquel l'adultère soit stigmatisé j'ai tort".

Dacă nici un personaj nu se grăbește să arunce cu pietre în Emma Bovary și dacă romanul nu apără nici un principiu moral în numele căruia ea ar putea fi condamnată, nu se pune cumva în discuție, odată cu principiul „credinței conjugale", opinia publică dominantă și fundamentele sentimentelor ei religioase? În fața cărei instanțe ar trebui adus cazul *Madame Bovary*, dacă normele sociale până atunci valabile: *opinion publique, sentiment religieux, morale publique, bonnes moeurs* nu mai sunt competente pentru a-l judeca? Aceste întrebări formulate sau implicite nu reprezintă în nici un caz dovezi de opacitate estetică sau de filistinism moralist din partea procurorului. Ele exprimă mai curând efectul neașteptat al unei noi forme artistice care, oferind o nouă *manière de voir les choses*, a avut puterea să-l smulgă pe cititorul lui *Madame Bovary* din iluzia suficientă a prejudecăților sale morale și de a redeschide o chestiune morală a cărei soluție părea de la început tranșată. Și dacă Flaubert, datorită măiestriei stilului său impersonal, a reușit ca romanul să nu poată fi interzis sub pretextul imoralității autorului, tribunalul a acționat consecvent cu sine însuși, achitându-l pe scriitorul Flaubert și condamnând platonic școala literară pe care el o reprezenta, dezavuând în fapt mijloacele artistice neomologate încă: „Attendu qu'il n'est pas permis, sous prétexte de peinture de caractère ou de couleur locale, de reproduire dans leurs écarls les faits, dits et gestes des personnages qu'un écrivain s'est donné mission de peindre; qu'un pareil système, appliqué aux oeuvres de l'esprit aussi bien qu'aux productions des beauxt-arts, *conduit à un réalisme qui serait la négation du beau et du bon* et qui, enfantant des oeuvres également offensantes pour les regards et pour l'esprit, commettrait de continuels outrages à la morale publique et aux bonnes moeurs".

Astfel poate o operă literară să contrazică așteptările cititorilor săi printr-o formă estetică inedită și să le confrunte cu întrebări la care morala oficială și religioasă nu pot oferi soluții. În locul altor exemple, amintim aici că nu Bertolt Brecht a fost întâiul, ci deja iluminismul a sesizat

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

relația antagonistă dintre literatură și morala dominantă, după cum se vede și din foarte clara afirmație a lui Friedrich Schiller în legătură cu drama burgheză: „Legitatea scenei începe acolo unde sfârșește imperiul legilor lumești". Opera literară este însă capabilă - trăsătură ce caracterizează istoria literară a epocii celei mai apropiate nouă - să și inverseze raportul dintre întrebare și răspuns și astfel să-l confrunte pe cititor în domeniul artei cu o realitate nouă, „opacă", neinteligilă din perspectiva unui orizont de așteptare inițial. Este vorba de multdiscutatul *Nouveau roman*, formă de artă modernă care, după o formulă a lui Edgar Wind, încorporează cazul paradoxal „unde soluția este dată dar trebuie căutată abia problema, înainte ca soluția să poată fi înțeleasă în calitatea ei de soluție". Cititorul este ignorat în ipostaza de destinatar direct și transpus în cea de terț profan care, în fața unei realități al cărei sens îi scapă, trebuie să găsească el însuși întrebările ce-i vor revela care percepție a lumii și care problemă umană sunt vizate în răspunsul dat de literatură.

Din toate acestea se degajă concluzia că aportul specific al literaturii în contextul vieții sociale trebuie definit acolo unde literatura nu este redusă la funcțiunea unei arte a *reprezentării*. Dacă vor fi cercetate de-a lungul istoriei sale momentele în care opere literare au răsturnat tabuuri ale moralei dominante sau au oferit cititorilor noi soluții pentru cazuistica morală a vieții practice, sancționate apoi de societate prin consensul cititorilor, istoricului literar i se oferă un domeniu de studiu încă aproape virgin. Prăpastia dintre literatură și istorie, dintre cunoașterea estetică și cea istorică poate fi depășită dacă istoria literară nu va mai descrie odată mai mult procesul istoriei generale oglindit în operele sale și dacă va miza, de-a lungul drumului „evoluției literare", pe funcțiunea specifică de *creație socială* a literaturii, prin care aceasta contribuie, alături de celelalte arte și forțe sociale, la emanciparea omului sub lanțurile impuse lui de natură, de religie, de societate.

Dacă cercetătorul literaturii va lăsa la o parte, în virtutea acestei misiuni, masca sa anistorică, va putea răspunde fără îndoială și întrebării: în ce scop și cu ce temei se mai poate astăzi studia - astăzi din nou - istoria literaturii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

GERARD GENETTE

CRITICĂ ȘI POETICĂ*

Acum câțiva ani, conștiința literară din Franța părea că se afundă într-un proces de involuție cu aspect oarecum îngrijorător : dispute între istoria literară și „noua critică", dezbateri obscure în chiar cadrul acestei noi critici, între o „veche nouă critică", existențialistă și tematică, și o nouă nouă critică", de inspirație formalistă sau structuralistă, și printr-o proliferare nesănătoasă de studii și anchete asupra tendințelor, metodelor, căilor și impasului criticii. Din sciziune în sciziune, din reducție în reducție, studiile literare păreau tot mai mult menite să facă din ele însele propriul lor obiect de cercetare și să se închidă într-o obsesie narcisiacă, sterilă și, în cele din urmă, autodistructivă, adeverind în cele din urmă pronosticul enunțat în 1928 de Valéry: „Încotro se îndreaptă critica? Spre propria-i pieire, nădăjduiesc."

Această situație ar putea totuși să nu fie supărătoare decât în aparență. Într-adevăr, după cum bine arată, de exemplu, atitudinea lui Proust în *Contre Sainte-Beuve*, orice reflexie cât de cât serioasă asupra criticii duce în mod necesar la o reflexie asupra literaturii însăși. Critica poate fi pur empirică, naivă, inconștientă, „sălbatică"; o *metacritică*, dimpotrivă, implică întotdeauna o „anumită idee" despre literatură și această idee implicită nu poate să nu ajungă în cele din urmă la o explicitare. Și iată probabil cum, de la un fel de rău, ni se poate trage un fel de bine: din câțiva ani de speculații sau de interminabile discuții asupra criticii s-ar putea naște ceea ce, de mai bine de un secol, ne-a

* Apărut 1972. În FIGURI, Editura Univers, București, 1978, tard. Angela Ion și Irina Mavrodin, p. 273-276.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

lipsit într-atâta, încât până și conștiința acestei lipse părea să ne fi părăsit; un aparent impas al criticii ar putea de fapt să ducă la o reînnoire a *teoriei literare*.

Și tocmai despre o reînnoire trebuie să vorbim, de vreme ce sub numele de *poetică* și de *retorică*, teoria „genurilor" și, în termenii și mai generali, teoria discursului datează, după cum bine se știe, din cea mai îndepărtată antichitate, menținându-se, de la Aristotel la La Harpe, în gândirea literară a Occidentului până la apariția Romantismului: acesta, deplsând atenția de la forme și genuri spre „indivizi creatori", a renunțat la acel tip de reflexie generală în favoarea unei *psihologii a operei*, la care, cu începere de la Sainte-Beuve și în decursul tuturor avatarurilor ei, s-a mărginit ceea ce numim astăzi critică. Fie că această psihologie recurge (modificându-se) mai mult sau mai puțin la perspectiva istorică, sau la psihanaliză, freudiană, jungiană, bachelardiană, ori de alt tip, sau la sociologie, marxistă sau nu, fie că se îndreaptă cu predilecție către persoana autorului sau către cea a cititorului (a criticului însuși), fie că încearcă să se închidă în problematica „imanentă" a operei, aceste variații de accent nu modifică niciodată în mod fundamental funcția esențială a criticii, care rămâne aceea de a menține dialogul dintre un text și un „psihic" (*psyché*) conștient și/sau inconștient, individual și/sau colectiv, creator și/sau receptor.

Proiectul structuralist însuși însuși putea foarte bine să nu introducă până la urmă în acest tablou decât o nuanță, cel puțin în măsura în care ar consta în a studia „structura" (sau „structurile") unei opere, considerată, într-un mod oarecum fetișist, ca un „obiect" închis, desăvârșit, *absolut*: deci, în mod inevitabil, în *a motiva* („explicând-o" prin procedurile analizei structurale) această închidere și, prin chiar acest lucru, hotărârea (poate arbitrară) sau împrejurarea (poate fortuită) care o instaurează; uitând de avertismentul lui Valery, conform căruia ideea de operă desăvârșită ține „de oboseală sau de superstiție". În dezbaterea pe care o poartă cu istoria literară, critica modernă s-a străduit de o jumătate de secol să separe noțiunile de *operă* și de *autor*, cu scopul tactic foarte de înțeles, de a opune pe cea dintâi celei de a doua, răspunzătoare de atâtea excese și activități uneori inutile.

Astăzi începem să observăm că cele două noțiuni sunt legate între ele, și că orice formă de critică este în mod necesar prinsă în cercul raportării lor reciproce.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Or; devine evident în același timp, că statutul ei de operă nu epuizează realitatea, și nici chiar „literalitatea textului literar, ba mai mult chiar, că faptul însuși de a fi operă (imanența) presupune un mare număr de date transcendente acesteia, care țin de lingvistică, de stilistică, de semiologie, de analiza discursurilor, de logica narativă, de tematica genurilor și a epocilor etc. Critica se află în incomoda situație de a nu putea, *ca atare*, nici să se lipsească de aceste date, nici să le stăpânească. Ea trebuie deci să admită necesitatea unei discipline care să-și asume aceste forme de studii nelegate de singularitatea unei opere sau a alteia, și care nu poate fi decât o teorie generală a formelor literare - să spunem o *poetică*.

Dacă o asemenea disciplină trebuie sau nu să încerce să se constituie ca o „știință" a literaturii, cu conotațiile neplăcute pe care le poate comporta folosirea pripită a unui asemenea termen într-un asemenea loc, este o problemă poate secundară; cel puțin este sigur că ea singură *poate* pretinde aceasta, deoarece, după cum bine se știe (lucru pe care însă tradiția noastră pozitivistă, adoratoare a „faptelor" și indiferentă la legi, pare să-l fi uitat de mult), o „știință" nu există decât în măsura în care se ocupă de „general". Dar în cazul de față este vorba mai puțin de un studiu al formelor și al genurilor în sensul în care îl înțelegeau retorica și poetica epocii clasice, întotdeauna înclinate, de la Aristotel încoace, să înalțe tradiția la rangul de normă și să canonizeze experiența dobândită, decât de o exploatare a diferitelor *ipostaze posibile ale discursului*, operele deja scrise și formele deja împlinite neapărând decât ca tot atâtea cazuri particulare dincolo de care se profilează alte combinații previzibile, sau deductibile. Este unul din sensurile care poate fi dat celebrelor formule ale lui Roman Jakobson, care propunea drept obiect al studiilor literare nu literatura, ci literaritatea, nu poezia, ci funcția poetică; și, mai în general vorbind, obiectul teoriei ar fi aici, nu numai *realul*, ci totalitatea *virtualului* literar. Această opoziție dintre o *poetică deschisă* și *poetica închisă* a clasicilor arată că nu este vorba, așa cum s-ar putea crede, de o întoarcere la trecutul pre-critic: teoria literară, dimpotrivă, va fi modernă, și legată de modernitatea literaturii, sau nu va fi nimic.

Prezentându-și programa de predare a poeticii, Valéry declara, cu o insolență salutară și în fond justificată, că obiectul acestei predări, „departe de a se substitui sau de a se opune obiectului istoriei literare,

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

va fi de a-i conferi acesteia, în același timp, o introducere, un sens și un scop". Relațiile dintre poetică și critică ar putea fi de același ordin, cu deosebirea - capitală - că poetica valéryană nu aștepta aproape nimic în schimb de la istoria literară, calificată drept o „enormă farsă", în timp ce teoria literară are mult de câștigat din lucrările specifice ale criticii. Dacă istoria literară nu este în fapt câtuși de puțin „o farsă", ea este totuși în chip evident, ca și tehnicile filologice de descifrare și de stabilire a textului (și în fond cu mult mai mult), o disciplină *anexă* în studiul literaturii, din care nu explorează decât *aspectele marginale* (biografie, căutare a surselor și influențelor, geneză și „soartă" a operelor etc.). Cât despre critică, ea este și va rămâne o abordare fundamentală, și putem spune încă de pe acum, că viitorul studiilor literare constă esențialmente în acel schimb du-te-vino necesar dintre critică și poetică - în conștiința și exercitarea *complementarității* lor.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

GERARD GENETTE

POETICĂ ȘI ISTORIE*

I se reproșează adeseori criticii, zisă nouă („tematică" sau „formalistă"), indiferența sau disprețul ei față de istorie, ba chiar ideologia sa antiistoricistă[1]. Acest reproș e neglijabil când este el însuși formulat în numele unei ideologii istoriciste ale cărei implicații sunt foarte exact situate de Lévi-Strauss atunci când acesta cere să se „recunoască faptul că istoria este o metodă căreia nu-i corespunde un obiect distinct, și prin urmare, să fie recuzată echivalența dintre noțiunea de istorie și cea de umanitate, care se tinde a ne fi impusă în scopul nemărturisit de a face din istoricitate ultimul refugiu al unui umanism transcedental"[2]. În schimb, el trebuie luat în serios atunci când este formulat de un istoric tocmai în numele faptului că istoria este o disciplină care se aplică la tot felul de obiecte și, prin urmare, și la literatură. Îmi amintesc că i-am răspuns chiar aici, acum trei ani, lui Jacques Roger, arătând că cel puțin în ceea ce privește critica zisă „formalistă", acest aparent refuz al istoriei nu este de fapt decât o punere între paranteze provizorie, o suspendare metodică, și că acest tip de critică (care ar putea fi numită fără îndoială mai corect *teoria formelor literare* sau, mai pe scurt, *poetică*), îmi părea sortit, mai mult decât oricare altul poate, să întâlnească într-o zi în drumul său istoria. Aș vrea să încerc acum să spun pe scurt de ce și cum.

Trebuie mai întâi, să distingem între mai multe discipline, existente sau ipotetice, care sunt prea adesea confundate sub denumirea comună de istorie literară sau de istorie a literaturii.

---

* Apărut 1972. În FIGURI, Editura Univers, București, 1988. Trad. Angela Ion și Irina Mavrodin, p. 277-285.

[1] Comunicare la decada de la Cerisy-la-Salle, despre „predarea literaturii", iulie 1969. Text corectat, apărut 1972. În FIGURI, Editura Univers.

[2] *La pensée sauvage*, Plon, 1962, p. 347.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Să examinăm aparte, pentru a nu mai reveni asupra acestei chestiuni, „istoria literaturii", așa cum este ea practicată, la nivelul învățământului secundar, în manuale: este vorba, de fapt, de suite de monografii dispuse în ordine cronologică. Faptul că aceste monografii sunt, în sine, bune sau rele, nu are importanță în cazul care ne preocupă, căci în mod evident nici cea mai bună suită de monografii nu poate constitui o istorie. Lanson, care scrisese una, după cum bine știm, în tinerețea sa, spunea mai târziu că s-au scris destule și că nu mai era nevoie de altele. De asemenea, știm că izvorul lor nu a secat totuși: este evident că ele răspund, când bine, când rău unei funcții didactice precise și deloc neglijabile, dar care nu este în mod esențial de ordin istoric.

A doua modalitate pe care trebuie să o distingem este tocmai aceea preconizată de Lanson care propunea, pe bună dreptate, să fie numită, nu istorie a literaturii, ci *istorie literară*: „S-ar putea scrie, spunea el, pe lângă această «Istorie a literaturii franceze», adică a producției literare, din care avem destule exemplare, și o «Istorie literară a Franței», care ne lipsește și pe care, ne este aproape cu neputință astăzi, să încercăm să o scriem; înțeleg prin aceasta... tabloul vieții literare a națiunii, istoria culturii și a activității mulțimii obscure care citea, precum și a indivizilor iluștri care scriau"[1].

Este vorba aici, după cum se vede, de o istorie a împrejurărilor, a condițiilor și a repercusiunilor sociale ale faptului literar. Această „istorie literară" este de fapt un sector al istoriei sociale, și ca atare justificarea sa este evidentă; singurul său defect, care este însă grav, e că deși Lanson i-a întocmit programul, ea nu a reușit să se constituie pe aceste baze, și că ceea ce numim astăzi istorie literară a rămas, cu unele excepții, la stadiul de cronică individuală, de biografie a autorilor, a familiei lor, a prietenilor și a cunoștințelor, pe scurt, la nivelul unei istorii anecdotice a faptelor, depășită și repudiată de istoria generală de mai bine de treizeci de ani. Totodată, proiectul unei istorii sociale a fost cel mai adesea părăsit: Lanson se gândea la istoria literară a *unei anumite națiuni*, în timp ce astăzi ne gândim la *o istorie literară* pur și simplu, ceea ce conferă adjectivului o cu totul altă funcție și un cu totul alt accent. Să amintim că în 1941 Lucien Febvre deplângea încă faptul că acel pro-

[1] *Programme d'études sur l'histoire de la vie littéraire en France*, februarie 1903; ...n *Essai de méthode, de critique et d'histoire littéraire, rassemblés et présentés par* Henri Peyre, Hachette, 1963, pp. 81-87.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

gram nu fusese adus la îndeplinire, într-un articol intitulat, nu fără temei, *De la Lanson la Mornet: o renunțare?* Citățm din el câteva fraze pe care este bine să le amintim aici, căci ele definesc cu și mai mare precizie decât cele ale lui Lanson, ceea ce ar trebui să fie istoria „literară" anunțată de către acesta: „O istorie istorică a literaturii înseamnă, sau ar vrea să însemne, istoria unei literaturi, într-o anumită epocă văzută în raporturile sale cu viața socială a acelei epoci [...]. Ar trebui, pentru a o scrie, să reconstituim mediul, să ne întrebăm cine scria și pentru cine; cine citea și de ce; ar trebui să știm ce formație primiseră scriitorii la școală sau în altă parte. și de asemenea, tipul de formație al cititorilor lor [...] ar trebui să știm ce rezultate obțineau și unii și ceilalți, cât de mari și de profunde erau aceste rezultate, ar trebui să raportăm schimbările de deprindere,de gust, de scriitură și de preocupări ale scriitorilor la vicisitudinile politicii, la transformările mentalității religioase, la evoluția vieții sociale, la schimbările modei artistice și ale gustului etc."[1].

Dar trebuie de asemenea, să amintim că în 1960, într-un articol intitulat *Istorie sau literatură*[2], Roland Barthes, cerea și el executarea proiectului lui Lucien Febvre, adică, în ultimă instanță, a proiectului lui Lanson, care, după mai bine de o jumătate de secol, nu fusese încă pus în aplicare. El se află aproape în aceeași situație și astăzi, ceea ce constituie și prima critică pe care o putem aduce istoriei „literare". Mai există și o alta, la care ne vom referi de îndată.

A treia modalitate pe care o putem distinge este construită nu de istoria împrejurărilor individuale sau sociale, a producerii sau a consumului „literar", ci de studiul operelor înseși, dar al operelor considerate ca documente istorice reflectând sau exprimând ideologia și sensibilitatea specifice unei epoci. Aceasta face parte evident, din ceea ce numim istoria ideilor sau a sensibilităților. Din motive ce ar trebui determinate[3], această istorie a fost realizată mult mai bine decât precedenta, cu care nu ar trebui confundată: pentru a nu-i cita decât pe

---

[1] *Litérature et vie sociale. De Lanson à Daniel Mornet : un renoncement? Annales d'histoire sociale, III, 1941; in Combates pour l'histoire,* pp. 263-268.

[2] *Annales E.S.C.,* mai-iunie 1960, reluat în *Sur Racine,* Seuil 1963, pp. 147-167.

[3] Fără îndoială, între altele, pentru că această lectură ideologică a textelor rămâne mai la îndemâna „literaților" decât genul de ancheta socio-istorică propusă de Lanson și de Febvre. Este caracterisc faptul că una dintre puținele lucrări răspunzând acestei intenții, *Livre et société au XVIII-e siècle* (2 vol., Mouton, 1965-1970), a fost condusă de un istoric, F. Furet.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

francezi, amintim doar lucrările lui Hazard, Bremond, Monglond, sau pe cele mai recente ale lui Paul Bénichou despre clasicism. Tot în această categorie putem situa, cu postulatele sale specifice binecunoscute, varianta marxistă a istoriei ideilor, odinioară reprezentată în Franța de Lucien Goldmann și poate, astăzi, de ceea ce începem să numim *sociocritică*. Acest tip de istorie are deci cel puțin meritul de a exista, dar mi se pare totuși că ea suscită câteva obiecții, sau poate, mai curând, că provoacă o anumită insatisfacție.

Mai întâi este vorba de ceea ce ține de dificultățile de interpretare în aces sens a textelor literare, dificultăți ce țin ele însele de natura acestor texte. În acest domeniu, noțiunea clasică de „reflectare" nu este satisfăcătoare: există în pretinsa reflectare literară, fenomene de refracție și de distorsiune foarte greu de stăpânit. S-a pus întrebarea, de exemplu, dacă literatura prezintă o imagine directă (*en plein*) sau indirectă (*en creux*) a gândirii unei epoci: este o problemă foarte dificilă și ai cărei termeni înșiși nu sunt dintre cei mai clari. Există dificultăți ce țin de topica genurilor, există fenomene de inerție, proprii tradiției literare etc., pe care nu le percepem întotdeauna și pe care le ignorăm în general în numele unui principiu comod și deseori leneș: „nu întâmplător în aceeași epocă..." : urmează constatarea unei analogii oarecare (uneori botezată *omologie* dintr-o inexplicabilă pudoare), discutabilă ca orice analogie, și despre care nu se știe bine dacă dă o soluție sau pune o problemă, deoarece totul se petrece ca și cum ideea că acel fapt „nu este întâmplător" ne-ar scuti să căutăm în mod serios *ceea ce el este*, altfel zis, să definim cu precizie raportul a cărui existență ne mulțumim doar să o afirmăm. Rigoarea științifică ne-ar recomanda de fapt, foarte adesea, să rămânem pe pragul acestei afirmații, și putem observa că una dintre reușitele genului, cartea despre *Rabelais* a lui Lucien Febvre, este în mod esențial o *demonstrație negativă*.

A doua obiecție constă în aceea că, dacă am presupune un moment că am depășit aceste obstacole, acest tip de istorie va rămâne în mod necesar exterior literaturii însăși. Această exterioritate nu este cea a istoriei literare, așa cum o vede Lanson, care se referă în mod explicit la circumstanțele sociale ale activității literare: în cazul de față, literatura este examinată dar traversată de îndată pentru a căuta îndărătul ei structuri mentale care o depășesc și care, ipotetic, o condiționează: Jacques Roger

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

spunea chiar aici în chip limpede: „Istoria ideilor nu are drept prim obiect literatura"[1].

Mai rămâne deci o ultimă modalitate care ar avea drept obiect prim (și ultim), literatura: o istorie a literaturii considerată în sine (și sub raportul circumstanțelor sale exterioare) și pentru sine (și nu ca document istoric): considerată, pentru a relua termenii propuși de Michel Foucault în *Archéologie du Savoir*, nu ca document, ci ca *monument*.

Dar se ridică pe dată o întrebare: care ar putea fi obiectul veritabil al unei astfel de istorii? Mi se pare că el nu poate fi constituit din înseși operele literare, pentru motivul că o operă (fie că înțelegem prin aceasta totalitatea „producției" unui autor sau, *a fortiori*, o lucrare izolată, carte sau poem), este un obiect prea singular, prea punctiform pentru a fi cu adevărat obiect al istoriei. „Istoria unei opere", poate fi atât istoria genezei sale, a elaborării sale, cât și istoria a ceea ce numim evoluția - de la o operă la alta - a unui „autor" în decursul carierei sale (ceea ce René Girard descrie ca trecere de la „structural" la „tematic"[2], de exemplu).

Acest gen de cercetare aparține evident domeniului istoriei literare biografice așa cum este ea practicată în momentul de față, constituind chiar unul din aspectele critice cele mai pozitive, dar el nu ține de tipul de istorie pe care încerc să-l definesc. El mai poate fi de asemenea istoria modului în care opera a fost primită, a succesului sau insuccesului ei, a influenței, a interpretărilor ei succesive de-a lungul secolelor, și aceasta, bineînțeles, aparține pe deplin istoriei literare sociale, așa cum o defineau Lanson și Febvre: dar este evident că nici în acest caz nu e vorba de ceea ce numeam o istorie a literaturii luată în sine și pentru sine.

Despre operele literare considerate în textul lor, și nu în geneza sau difuziunea lor, nu putem, diacronic, spune nimic altceva decât că ele se succed. Or, mi se pare că istoria, în măsura în care depășește nivelul cronicii, nu este o știință a succesiunilor, ci o știință a transformărilor: ea nu poate avea drept obiect decât realități ce răspund unei duble existențe de permanență și de variație. Opera însăși nu răspunde acestei duble exigențe și iată de ce, fără îndoială, ea trebuie să rămână ca atare obiectul

---

[1] *Les Chemins actuels de la critique*, Plon, 1967, p. 355.

[2] *A propos de Jean-Paul Sartre: Rupture et création littéraire*, ibid., pp. 395-411.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

criticii. Iar critica, în mod fundamental - lucru demonstrat cu tărie de Barthes în textul la care facem aluzie mai sus - nu este, nu poate fi istorică, fiindcă ea constă întotdeauna într-un raport direct de interpretare, aș spune mai curând de imputare a sensului, între critic și operă, și fiindcă acest raport este în mod esențial *anacronic*, în sensul puternic (iar pentru istoric, redhibitoriu) al acestui termen. Mi se pare deci că în literatură obiectul istoric, adică în același timp durabil și variabil, nu este opera, ci acele elemente transcendente operelor și constitutive ale jocului literar, pe care le vom numi pe scurt *forme*: de exemplu codurile retorice, tehnicile narative, structurile poetice etc. Există o istorie a formelor literare, ca și a tuturor formelor estetice și a tuturor tehnicilor prin simplul fapt că de-a lungul epocilor aceste forme dăinuie și se modifică. Din nefericire, și în acest caz, această istorie în esență, urmează să fie scrisă, și mi se pare că întemeierea ei ar fi una dintre obligațiile cele mai urgente pe care le avem astăzi. Este surprinzător că încă nu există, cel puțin în domeniul francez, o istorie a rimei, sau a metaforei, sau a descrierii: și am ales în mod deliberat „obiecte literare" cu totul obișnuite și tradiționale.

Trebuie să ne întrebăm care sunt motivele acestei lacune sau mai curând ale acestei carențe. Ele sunt multiple și, determinantă în trecut, a fost, fără îndoială, prejudecata pozitivistă care vroia ca istoria să nu se ocupe decât de „fapte" și în consecință să neglijeze tot ceea ce îi apărea ca fiind „abstracții" primejdioase. Dar aș vrea să insist asupra altor două motive, care sunt fără îndoială, mai importante astăzi. Primul este că obiectele înseși ale istoriei formelor nu sunt încă suficient definite de „teoria" literară, care este însă, cel puțin în Franța, la primele sale încercări, redescoperind și redefinind categoriile formale moștenite printr-o tradiție foarte veche și preștiințifică. Întârzierea elaborării istoriei reflectă aici întârzierea elaborării teoriei, deoarece într-o mare măsură, și contrar unei prejudecăți constante, cel puțin în acest domeniu teoria trebuie să preceadă istoria, pentru că ea este cea care îi definește obiectele.

Un al doilea motiv, care este poate ceva mai grav, constă în faptul că în însăși analiza formelor, așa cum este pe cale să se constituie (sau să se reconstituie) astăzi, mai domnește încă o altă prejudecată, și anume cea - pentru a relua termenii lui Saussure - a opoziției, ba chiar a incompatibilității dintre studiul sincronic și cel diacronic, ideea că nu se poate teoretiza decât într-o sincronie care este gândită în fapt, sau cel puțin practicată ca o acronie; se teoretizează prea adeseori despre formele

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

literare ca și cum aceste forme ar fi niște alcătuiri nu tranzistorice (care ar însemna tocmai istorice), ci intemporale. Știm că singura excepție notabilă o constituie Formaliștii ruși, care au definit foarte devreme noțiunea a ceea ce ei numeau *evoluția literară*. Eichenbaum, într-un text din 1927 în care rezumă istoria mișcării, scrie cu privire la această etapă: „Teoria își cerea dreptul de a deveni istorie"[1]. Mi se pare că este vorba aici de ceva mai mult decât de un drept: este o necesitate care se naște din mișcarea însăși și din exigențele muncii teoretice.

Pentru a ilustra această necesitate, voi cita ca exemplu una dintre puținele lucrări „teoretice" apărute până acum în Franța: cartea lui Jean Cohen, *Structure du langage poétique*. Printre altele, Cohen arată că există în poezia franceză, începând din secolul al XVII-lea și până în secolul XX, o creștere concomitentă a agramaticalității versului (adică a faptului că pauza sintactică și pauza metrică nu coincid) și a ceea ce el numește impertinența predicației, adică în primul rând devierea (*l'écart*) în alegerea epitetelor în raport cu o normă oferită de proza „neutră" științifică de la sfârșitul secolului al XIX-lea. După ce a demonstrat această creștere, Cohen se grăbește să o interpreteze, nu ca pe o evoluție istorică, ci ca pe o „involuție": o trecere de la virtual la actual, o realizare progresivă, prin limbaj poetic, a ceea ce dintotdeauna constituia esența sa ascunsă. Trei secole de diacronie sunt astfel aruncate în intemporalitate: s-ar părea că poezia franceză nu s-a transformat în decursul acestor trei secole, și că ar fi folosit tot acest răstimp spre a deveni ceea ce era în mod virtual, și, asemeni ei, orice poezie, dintotdeauna, *reducându-se*, prin purificări succesive, la esența ei. Or, dacă extindem puțin înspre trecut curba definită de Cohen, observăm de exemplu că, „procentul de nepertinență", pe care el îl consideră ca fiind secolul al XVII-lea la punctul zero, era cu mult mai ridicat în timpul Renașterii, și încă și mai ridicat în epoca barocă și astfel curba pierde din frumoasa-i regularitate pentru a urma un traseu ceva mai complex, aparent haotic, cu urmări imprevizibile, care este tocmai cel al empiricității retorice. Cele arătate reprezintă un rezumat foarte sumar al dezbaterii[1], dar care va izbuti poate, să-mi ilustreze ideea că, într-un anume punct al analizei formale *trecerea la diacronie* se impune, și că refuzul acestei diacronii, sau interpretarea ei în termeni nonistorici, aduce prejudicii teoriei însăși.

---

[1] *La Théorie de la méthode formelle, 1925,* în *Théorie de la littérature,* Seuil, 1966, p. 66.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Bineînțeles, această istorie a formelor literare, pe care am putea-o numi, prin excelență, *istoria literaturii*, nu este doar un proiect după multe altele, și ar putea să se întâmple cu el ceea ce s-a întâmplat cu proiectul lui Lanson. Să admitem totuși, făcând o ipoteză optimistă, că el se va realiza într-o zi, și să terminăm cu două observații de pură anticipație.

Prima este că odată constituită pe acest teren, istoria literaturii va întâlni problemele de metodă care sunt cele ale istoriei generale, adică cele ale unei istorii adulte, de exemplu problemele periodizării, diferențele de ritm în funcție de sectoare sau de nivele, jocul complex și dificl al variaților și invariaților, stabilirea corelărilor, ceea ce înseamnă în mod necesar un schimb și un du-te-vino între dicronic și sincronic, de vreme ce (și este tot meritul formaliștilor ruși de a fi formulat această idee) evoluția unui element al jocului literar constă din modificarea funcției sale în sistemul de ansamblu al jocului: de altfel, Eichenbaum, în pasajul care precede fraza citată mai sus, scrie că formaliștii au întâlnit istoria tocmai atunci când au trecut de la noțiunea de „procedeu" la cea de funcție. Faptul, firește, nu este propriu numai istoriei literaturii,și el înseamnă doar că, împotriva unei opoziții prea des întâlnite, orice istorie adevărată este structurală.

Cea de a doua și ultima remarcă: odată astfel constituită, și numai atunci, istoria literaturii va putea în mod serios să se întrebe, având și unele șanse de a afla un răspuns, care sunt raporturile sale cu istoria generală, adică cu totalitatea celorlalte istorii particulare. Voi aminti în această privință declarația, acum binecunoscută, a lui Jakobson și Tînianov, care, deși datează din 1928 nu și-a pierdut nimic din actualitate: „Istoria literaturii (sau a artei) este strâns legată de celelalte serii istorice; fiecare dintre aceste serii comportă un fascicul complex de legi structurale care îi este propriu. Este cu neputință să stabilim o corelație riguroasă între seria literară și celelalte serii, fără a fi studiat în prealabil aceste legi"[2].

---

[1] Cf. *Langage poétique du langage;* în *Figures II*, 1969, p. 123-153.

[2] *Les problèmes des études littéraires et lingustiques,* în *Théorie de la littérature,* p. 138.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

I I

LITERATURA ȘI CONTEXTELE EI

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

POETICA*
9.

Din cele spuse până aici, reiese lămurit că rostul poetului nu este de a povesti lucruri întâmplate cu adevărat, ci de a povesti ceea ce s-ar putea întâmpla. Întâmplările sunt posibile după asemănarea cu realitatea sau după necesitate. În adevăr, istoricul și poetul nu se deosebesc prin faptul că unul își prezintă povestirea în versuri și celălalt în proză (s-ar fi putut pune în versuri opera lui Herodot[1] și, versificată tot istorie ar fi rămas, cum era în proză); ei se deosebesc, dimpotrivă, prin aceea că unul povestește întâmplări care au avut loc, iar celălalt întâmplări care ar putea să se petreacă. De aceea, poezia este mai filozofică și mai aleasă decât istoria; căci poezia povestește mai mult ceea ce e general, pe când istoria ceea ce e particular. A povesti ceea ce e general înseamnă a pune pe un personaj înzestrat cu o anumită fire să spună sau să facă cutare sau cutare lucruri, după asemănarea cu realitatea sau în chip necesar; la această

*Redactat 334-323 î.e.n. În POETICA, Editura științifică, București, 1957, trad. C.Balmus.

[1] *Herodot din Halicarnas.* Primul mare istoric grec; a trăit în secolul V (480-426); s-a născut la Halicarnas (Asia Mică), într-o familie înstărită și cultă, partizană a partidului antipers; unchiul său Panyasis a fost autorul vestit al unei „Heracleiade" și șeful acestui partid. Herodot a călătorit mult, nu numai în toată lumea greacă, ci și în Persia, Fenicia, Egipt, ajungând, de-a lungul țărmului Mării Negre, până în nord, în actuala Crimee. A trăit mult la Atena, unde era foarte iubit și apreciat, iar ultimii douăzeci de ani ai vieții i-a petrecut la Thurioi, în Grecia Mare (sudul Italiei), colonie panhelenică întemeiată de Atena (444). „Istoriile" lui Herodot, scrise în dialect ionian, povestesc luptele dintre greci și perși, de la Cresus la Xerses, cu nenumărate digresiuni (istorice, mitologice, geografice, etnografice, etc.) care fac din ea un document de prim ordin al civilizației din bazinul răsăritean al Mediteranei până în secolul V î.e.n.; în forma pe care le avem, „Istoriile" sunt împărțite în nouă cărți, care poartă fiecare numele uneia dintre cele nouă muze.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

înfățișare năzuiește poezia, și apoi dă nume personajelor[2]; a povesti particularul este ceea ce a făcut Alcibiade[3] sau ceea ce i s-a întâmplat[4].

În ce privește comedia, lucrul acesta este evident; poeții dau personajelor nume proprii luate la întâmplare, numai după ce au alcătuit subiectul cu ajutorul unor acțiuni verosimile, nu ca poeții iambici, care compun pe seama unui individ sau altul.

În tragedie, poeții păstrează numele oamenilor care au trăit aievea; fiindcă, ceea ce-i posibil e lesne de crezut; dacă însă nu credem deodată că-i cu putință ceea ce nu s-a întâmplat, dimpotrivă, ni se pare cu totul ncândoielnic ceea ce s-a întâmplat cu adevărat, căci, dacă n-ar fi fost cu putință, nu s-ar fi întâmplat.

Cu toate acestea, în unele tragedii, numai un nume sau două sunt cunoscute, iar celelalte, născocite; în unele chiar, nu-i nici unul singur, ca de pildă în „Antheus" al lui Agathon[5]; în adevăr, în această piesă, atât faptele, cât și numele sunt deopotrivă născocite și, cu toate acestea, piesa nu place mai puțin.

Așadar, nu trebuie să ne limităm numaidecât la subiectele tradiționale, în jurul cărora se învârtesc tragediile noastre. Aceasta e

---

[2] Adică numele le adaugă după conceperea personajelor (ἐπιθεμένη) ca element al verosimilului, nu ca indicație reală, chiar dacă ele coincid cu nume istorice.

[3] Om politic atenian din a doua jumătate a secolului V, nepot al lui Pericle, a fost elev al lui Socrate și foarte influențat de sofiști; avea strălucite calități pe care le-a folosit în serviciul ambițiilor și intereselor sale personale, care nu cunoșteau limită; a sprijinit politica de expansiune spre vest a Atenei, provocând dezastrul din Silicia și prăbușirea democrației; apoi și-a trădat patria, uneltind împotriva ei, alături de spartani și perși; reprimit totuși în Atena , este alungat din nou, se retrage în viața particulară (în Chersonesul Tracic, actuala Galipoli) și moare ucis de perși.

[4] Fapte care, după Aristotel, pot să fie între ele în raporturi pur întâmplătoare.

[5] *Agathon* . Poet tragic atenian, contemporan cu Euripide (a doua jumătate a secolului V și începutul secolului IV), alături de care se bucură de o deosebită apreciere din partea contemporanilor; tendințele inovatoare în tragedie, cât și faptul de a fi trecut de la Atena la curtea macedoneană sunt comune ambilor poeți; pretextul „Banchetului" platonic este o victorie dramatică a lui Agathon, care apare în dialog printre comeseni și se exprimă în mod ales și rafinat; Aristotel îl pomenește de mai multe ori în „Poetica" și, în general, îl apreciază. Meritele lui par să constea în căutarea de noi forme de expresie și de noi subiecte, precum și în modificarea rolului corului (v. mai jos 1456a 30), merite pentru care este viu atacat de Aristofan în „Thesmophoriazusai". Opera lui s-a pierdut, iar din tragedia citată aici nici măcar titlul nu este cert, căci unii citesc "Ανθει (Floarea), alții "Ανθει (Anteus), sau chiar Ἄνθη (Anthe).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

chiar o grijă ridicolă, căci, deși istoriile cunoscute nu sunt cunoscute decât de puțini, ele plac tuturor spectatorilor.

Din cele spuse reiese deci limpede că poetul trebuie să fie mai mult plăsmuitor de subiecte decât de versuri, dat fiind că el este poet pe temeiul imitației și că imită acțiuni. Și nu este mai puțin poet, când i se întâmplă să ia un subiect din faptele petrecute cu adevărat, deoarece nimic nu împiedică anumite întâmplări petrecute să fie de la sine verosimile și posibile, și, prin aceasta, autorul care le-a ales este poetul lor.

Dintre subiectele și acțiunile simple[6], cele episodice sunt cele mai puțin bune. Numesc episodic subiectul în care succesiunea episoadelor[7] nu este hotărâtă, nici de verosimil, nici de necesitate. Asemenea subiecte sunt alcătuite de către poeții cei slabi, pentru că sunt poeți slabi, și de către cei buni, atunci când țin seama de actori: alcătuind tirade destinate recitării[8] și întinzând fabula mai mult decât îngăduie subiectul, adesea ei sunt nevoiți să formeze înșiruirea firească a faptelor.

Având în vedere că imitația urmărește nu numai o acțiune completă, ci și fapte în stare să stârnească teama și mila, aceste simțiri sunt trezite, mai ales, când faptele se petrec pe neașteptate, decurgând totuși unele din altele; în felul acesta, efectul de a stârni mirarea va fi mult mai puternic decât dacă faptele ar decurge de la sine și din jocul întâmplării. Iar din faptele ce se datoresc întâmplării, cele mai minunate par mai ales acelea care dau impresia că ar fi petrecute în adins, cum a fost cu statuia lui Mitys din Argos care, căzând peste omul vinovat de moartea lui Mitys, l-a omorât, pe când acesta asista la o serbare, deoarece asemenea fapte nu par datorate întâmplării; reiese că fabulele alcătuite astfel sunt mai frumoase.

---

[6] Pentru definiția subiectului *simplu* v. cap. 10 și 11.

[7] Termenul e luat aici în accepțiunea sa largă, nu în cea tehnică din cap. 12 (1452b 16 și urm.).

[8] Cerute de actori pentru a-și asigura succesul; Aristotel mai pomenește acest fenomen și în „Retorica" III I, 1403b 33 și 12, 1413b 9 și urm.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Vom putea înțelege bine diferitele probleme și dezlegările lor, dacă le vom privi după cum urmează[11].

De vreme ce poetul e imitator, asemenea pictorului sau oricărui alt artist care dă formă imaginilor, trebuie ca totdeauna să adopte, neapărat, unul dintre cele trei chipuri de a imita: sau să înfățișeze lucrurile așa cum au fost sau sunt în realitate, sau așa cum se spune că sunt și cum par, sau așa cum ar trebui să fie. Pe de altă parte, el redă lucrurile cu ajutorul limbii, care cuprinde cuvântul deosebit, metafora și numeroase schimbări ale vorbirii, îngăduite poeților[12].

Să adăugăm că n-avem aceeași regulă de apreciere pentru politică și poetică, nici pentru celelalte categorii de artă și poetică. În domeniul artei poetice, putem avea greșeli de două feluri: o greșeală care privește însăși arta poetică și alta întâmplătoare. În adevăr, dacă poetul a ales să imite un anumit lucru și n-a izbutit din nepricepere, greșeala privește însăși arta poetică; dar dacă n-a izbutit, pentru că și-a închipuit greșit acest lucru, de pildă, dacă a înfățișat calul aruncându-și înainte, în același timp, amândouă picioarele din dreapta, sau dacă greșeala poetului se referă la o anumită știință, cum ar fi medicina sau indiferent care altă știință, sau dacă introduce în poem lucruri care nu-s cu putință în nici un fel, atunci greșeala nu mai privește arta poetică însăși. Prin urmare, trebuie să ținem seama de aceste puncte de vedere, pentru a răspunde criticilor referitoare la aceste probleme.

Să luăm, mai întâi, cazurile care privesc arta în sine. Dacă în poem se găsesc lucruri care nu pot avea loc, este o greșeală, dar care-i de iertat, când se atinge scopul urmărit de artă (scop arătat), sau dacă, în acest fel, acea parte a operei sau alta devine mai vie. Exemplu, fugărirea lui Hector[13]. Dacă însă acest scop putea fi atins mai bine sau tot atât de

[11] E un capitol de polemică cu cei care l-au criticat pe Homer. Aristotel încearcă să respingă obiecțiile acestora, așezând faptele în lumina principiilor pe care le rezumă la începutul capitolului și trecând apoi la elucidarea a douăsprezece chestiuni controversate de critica homerică. Homer fusese aspru criticat, mai ales de sofiști, dar nu atât pentru scăderile poetice ale operei sale, cât pentru erori și inadvertențe de fapt, analizate într-un strâmt spirit raționalist și moralizant, cu totul lipsit de perspectivă istorică.

[12] Lungiri, scurtări, etc.

[13] „Iliada" XXII, 205 (M. 129) și urm., în care Homer, pentru a obține surpriza și pentru a scoate în evidență pe Ahile, comite unele absurdități care, pe scenă, ar fi sărit în ochi (cf. cap. precedent, 1460a 15).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

bine, respectând și adevărul, greșeala nu mai e de iertat, deoarece trebuie, pe cât e cu putință, să nu facem nici un fel de greșeală.

Trebuie să mai vedem în care dintre cele două categorii intră greșeala: în greșelile privitoare la artă sau în cele care se referă la alt lucru întâmplător. Cu drept cuvânt, e o mai mică greșeală de a nu fi știut că ciuta n-are coarne, decât de a o descrie într-o imitație proastă. Pe lângă aceasta, dacă se critică nerespectarea adevărului, s-ar mai putea răspunde că poetul a înfățișat lucrurile cum ar trebui să fie, ca și Sofocle, care spunea că el înfățișa oamenii așa cum ar trebui să fie, pe când Euripide îi înfățișa așa cum sunt. În afara acestor două răspunsuri, se mai poate invoca opinia generală, de pildă, în povestirile referitoare la zei[14]. În adevăr, poate că poeții nu le povestesc nici înfrumusețându-le, nici după adevăr, ci așa cum spunea Xenophanes[15] „după opinia generală". Alte fapte pot fi povestite, nu înfrumusețate, ci cum se petreceau odinioară, de pildă, în ce privește armele: „lăncile erau înfipte drept și cu vârful în sus"[16] așa era atunci obiceiul, cum mai este și astăzi la illyri.

Pentru a ne da seama dacă o anumită vorbă sau faptă a unui personaj este frumoasă sau dimpotrivă, nu trebuie să judecăm numai fapta sau vorba, adică să vedem dacă, prin ea însăși, este aleasă sau josnică; mai trebuie să considerăm și personajul care acționează sau vorbește, cui se adresează când acționează sau vorbește, pentru cine, în ce scop, dacă, de pildă, o face pentru a-și mări fericirea sau pentru a se feri de-o nenorocire mai mare[17].

---

[14] Imoralitatea multora dintre ele era un vechi cap de acuzație împotriva poeziei din partea filozofilor și a sofiștilor.

[15] *Xenophanes din Colophon* (Ionia), întemeietorul școlii eleate; a trăit în secolul VI î.e.n. și a scris un poem filozofic „Despre natură", în hexametri, în care atacă politeismul și antropomorfismul credințelor tradiționale, atacând și pe Homer; după părerea lui Xenophanes, despre zei nu se poate ști nimic rațional, iar reprezentarea lor antropomorfică confirmă irealitatea lor, căci ei reprezintă o simplă proiecție mitică a vieții umane.

[16] „Iliada" X 152-3; se găsea nepotrivit acest mod de a înfige lăncile, pentru că oferea mai puțină stabilitate și, prin căderea unei singure lănci, s-ar fi putut alarma toată tabăra.

[17] Aristotel combate criticile care, neținând seama de context decretează drept irațională lucruri care nu sunt iraționale decât luate izolat, fără înțelegerea unitară a psihologiei personajelor și a motivelor pentru care acestea acționează.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Mai sunt și alte greutăți de rezolvat, dacă ținem seama de exprimare[18], de pildă, vom explica întrebuințarea cuvântului deosebit οὐῆας μ᾽εν πθῶτον [19] („mai întâi catârii"), presupunând că poetul nu vrea să spună „catâri", ci „paznici". La fel, când ne spune despre Dolon[20] ὃς φῆτοι μὲν χαχὸς [21] („slut era la înfățișare") nu înțelege un trup schilod, ci o față slută; căci cretanii înțeleg prin „frumusețea înfățișării" frumusețea feței. Tot așa, când spune ξωθότεθον δὲ χὲθαιε [22] („amestecă-l mai tare"), nu-i vorba de a da un vin „neamestecat", ca beților, ci de a face amestecul „mai repede".

Se poate iarăși ca o expresie să fi fost întrebuințată metaforic, de pildă, „toți zeii și toți războinicii dormiră noaptea-ntreagă"; și tot acolo, poetul spune: „când își ațintea privirile spre câmpia troiană (se minuna auzind) sunetul flautelor și al fluierelor"[23]. Aici „toți" e folosit metaforic în loc de „mulți", deoarece totalitatea presupune un număr mare. La fel și „singură" din „singură ea nu se culcă"[24] este spus tot metaforic, căci lucrul cel mai bine cunoscut, este unic[25] în felul său.

---

[19] *oureas men proton* („Iliada" I 50 - M. 49); oureus (oureus) însemna la Homer atât „catâr", cât și „paznic"; aici însă, „catâr", contrar părerii lui Aristotel.

[20] Spion troian, prins de Ulise și de Diomede, pe când încerca să se furișeze în tabăra grecilor.

[21] *hos r'etoi eidos men een kakos* („Iliada" X 316 - M. 303); Eidos (eidos) însemna în mod obișnuit „înfățișare" în general, chiar „trup", nu numai ca aici „față"; Dolon nu era „slut la trup", căci în epopee se vorbește despre agilitatea lui.

[22] *Zoroteron de keraie* („Iliada" IX 202 - M. 200-1); Ahile poruncește lui Patroclos să amestece vinul cu apă; zoroteros (zoroteros) are însă și sensul de „vin neamestecat" cum beau numai beții.

[23] Două pasaje homerice, din „Iliada" X, 1-2 (contaminat cu II 1-2) și X 11-13, care par contradictorii, căci dacă *toți* dormeau, Agamemnon nu putea să-și țintească privirile spre câmpia troiană etc.; dar „toți" e luat în sens metaforic.

[24] „Iliada" XVIII 489 (M: 478), „Odiseia" V 275 (M: 365-6); e vorba de constelația Ursei mari; aceasta însă nu este *singura* care să nu apună deloc în cursul unui an.

[25] Lucrul cel mai bine cunoscut capătă un relief psihologic care ne face să-l socotim unic pe fondul obscur al lucrurilor mai puțin bine cunoscute.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Se poate găsi lămurirea și în cercetarea accentului[26], în felul acesta explică Hippias din Thasos[27] διδομεν δε οι τό μεν ον χαταπνθεται ὁ μβοω[28] („îi îngăduim să dobândească slavă") și τὸ μὲν οὗ χαταπὐθεπαι ὅμβρωω[29] („parte din el putrezește de ploaie"). Alte pasaje se explică printr-o pauză între cuvinte[30], ca în Empedocles: „Pe dată s-au făcut muritoare lucruri până atunci nemuritoare; cele curate înainte, s-au amestecat acum". Sunt părți care se explică prin cuvinte cu două înțelesuri, ca παοωχηχεν δε πλεω νυξ[31] („trecură mai bine de două părți ale nopții"), căci cuvântul πλεω are înțeles ambiguu. Altele se explică prin unele deprinderi de vorbire: de exemplu se dă numele „vin" oricărui fel de băutură amestecată, din care pricină s-a putut spune că Ganymedes „toarnă vin lui Zeus" deși zeii nu beau vin[32]; în același fel, a fost alcătuită și expresia „un pulpar de cositor de curând făurit"[33] sau „meșteri bronzari" sunt numiți și cei care lucrează fierul[34].

---

[26] Inclusiv cantitatea și spiritele (semne grafice dintre care unul, cel lin (᾽), nu are valoare fonetică, iar celălalt, cel aspru (῾) are valoarea unei aspirații (=h).

[27] Necunoscut.

[28] *didomen de hoi euchos aresthai* („Iliada" XXI, 297), în care Hippias schimbă din διδομεν (indic. prez. act. pers.I pl.) în διδόμεν (infinitiv prezent activ cu valoare imperativă), pentru a salva anumite prejudecăți în legătură cu Zeus.

[29] *to men hou kataputhetai ombro* („Iliada" XXIII 328 - M. 325) în care același Hippias substituie lui οὗ „din care (o parte)", οὐ „nu" (lecțiunea noastră actuală), pentru a evita nonsensul unui arbore care putrezește de ploaie numai în parte.

[30] Printr-o bună punctuație; în citatul din Empedocles (fr. 35 vv. 14-15), de punctuație depinde legarea lui „înainte" de „curate" sau de „s-au amestecat", cu sensul de „întâi, prima oară".

[31] *parocheken de pleo nyx,* „Iliada" XV 221 și urm., unde Ulise spune că au trecut mai mult de două părți ale nopții și a mai rămas a treia; nu se înțelegea cum mai rămâne întreagă a treia parte dacă au trecut *mai mult decât două*; o explicație posibilă este că pleo (pleo) ar însemna că a trecut mai mult decât jumătatea nopții și ce a mai rămas din a doua jumătate ar constitui a treia parte; este evident că ambiguitatea nu rezidă numai în cuvântul pleo, ci în toată formularea.

[32] Zeii beau ambrosie (băutură amestecată). Deoarece la greci vinul se bea numai îndoit cu apă, prin extensiune de sens se poate confunda ambrosia cu vinul.

[33] Cositorul singur. prea moale, nu poate fi lucrat fără a fi amestecat într-un anumit aliaj. Aristotel face o apropiere între acest aliaj și exemplul precedent.

[34] Tot extensiune de sens. Prelucrarea fierului este mult mai recentă decât cea a bronzului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Dacă un cuvânt pare fără înțeles, trebuie văzut în câte feluri poate fi înțeles în acest loc; de pildă, în „acolo se opri lancea de aramă", trebuie să vedem în câte feluri e cu putință să se fi oprit lancea[35]. E cel mai sigur mijloc de a înțelege, mijlocul contrar procedeului despre care vorbește Glaucon[36], unii critici pleacă de la o părere preconceptă neântemeiată, judecă după ce au condamnat și resping ceea ce li se pare că a spus poetul, dacă nu se potrivește cu ce gândesc ei. Așa s-a întâmplat cu Icarios[37]. S-a crezut că era lacedemonian și s-a găsit, prin urmare, ciudat că Telemachos nu l-a întâlnit, când a sosit la Sparta. Dar, poate trebuie să ne sprijinim pe spusele celor din Cephalonia, cum că Ulise s-ar fi însurat la ei și că personajul se numește Icadios, iar nu Icarios. După < câte se pare >, greutatea vine aici dintr-o greșeală[38].

În general, lucrul ce nu pare cu putință trebuie să fie îndreptățit, fie prin necesitatea poetică, fie prin aceea a idealizării, fie prin părerea comună. În ce privește poezia, o imposibilitate care convinge e de preferat unei posibilități neconvingătoare. Poate nu-i cu putință să existe oameni așa cum îi picta Zeuxis, dar el îi face mai frumoși, căci ceea ce servește drept pildă trebuie să întrecă realitatea. Lucrurile irațională trebuie raportate la ceea ce se spune cu bun simț în mod curent[39]. Tot așa, putem arăta că, uneori, lucrul în discuție nu-i rațional, deoarece e verosimil ca lucrurile să se petreacă, în unele împrejurări, și împotriva verosimilului[40].

---

[35] „Iliada" XX 267 (M. 260-5 se întemeiază pe altă interpretare) lancea lui Eneas a străbătut două din cele cinci plăci ale scutului lui Ahile și s-a oprit în placa de aur, care însă era prima din cele cinci și nu putea să fie și a treia; Aristotel sugerează să interpretăm „s-a oprit" prin „a fost frânată" de prima placă, cea de aur, în așa fel încât n-a putut străbate decât două plăci, oprindu-se într-a treia.

[36] Poate *Glaucon* (sau *Glaucos*) *din Region* (sec. VI), ilustru critic al lui Homer și unul dintre primii autori care au publicat o carte de critică literară („Despre vechii poeți și muzicieni").

[37] În „Odiseea", Penelopa e socotită fiică a lui Icarios; dacă acest Icarios e cumva spartanul Icarios, fratele lui Tindaros, e curios ca Telemachos să nu-l fi întâlnit cu prilejul călătoriei sale la Sparta.

[38] Greșeală de transmitere a textului.

[39] Poetul, ca imitator, poate reproduce opinia curentă, chiar dacă aceasta nu este riguros rațională.

[40] Aristotel repetă citatul din Agathon.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Cu privire la contradicții, trebuie să le examinăm după metoda argumentației dialectice și să vedem dacă-i vorba de unul și același lucru, dacă avem de-a face cu o referință la același lucru, dacă poetul vorbește cumva cu același înțeles, așa încât să putem conchide că poetul contrazice ceea ce a spus el însuși sau ceea ce lasă să se înțeleagă oricărui om cu judecată sănătoasă. Pe de altă parte, e drept să se critice întrebuințarea iraționalului și a josniciei, când poetul o face fără nevoie, cum e personajul lui Egeus[41], la Euripide (e vorba de irațional), sau cum e rolul lui Menelaos, în „Oreste" (e vorba de răutate)[42].

[41] Cf. cap. 15, 1454b 1; e vorba de „Medeea" lui Euripide, unde intervenția lui Egeus este superfluă, căci Medeea, vrăjitoare, se putea salva și singură; în plus, nimic nu justifică apariția lui la Corint tocmai în momentul acela.

[42] Cf. cap. 15, 1454a 28.

Așadar, criticile care se pot face lucrurilor se reduc la cinci puncte; în adevăr se spune că nu-s cu putință, sau nu-s verosimile, sau că-s pline de răutate fără folos, sau contradictorii, sau potrivnice cerințelor artei. Pe de altă parte, soluțiile trebuie căutate, urmând cele douăsprezece subâmpărțiri ale acestor puncte[43].

[43] Soluțiile trebuie căutate în funcție de: 1. scopul poeziei; 2. ignoranțe exterioare poeziei; 3. idealizare; 4. conformitate cu opinia comună; 5. conformitate cu obiceiuri ieșite din uz; 6. conformitate cu caracterul personajului; 7. conformitate cu valoarea exactă a cuvintelor; 8. uzul metaforic; 9. accent; 10. punctuație; 11. ambiguități de exprimare; 12. deprinderi speciale de vorbire (reductibil la 8, uz metaforic).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Roland BARTHES

ISTORIE SAU LITERATURĂ?*

S-a prezentat odată, mai demult, la posturile de radio franceze, o emisiune naivă și emoționantă: emoționantă pentru că vroia să sugereze marelui public nu numai că există o istorie a muzicii, dar că există, de asemenea, raporturi între istorie și muzică; naivă pentru că aceste raporturi păreau că se reduc la simple date. Ni se spunea: *„1789: Convocarea Statelor Generale, rechemarea lui Necker, concertul nr. 4 în do minor pentru coarde de B. Galuppi,* fără ca să știm dacă autorul emisiunii vroia să ne convingă că există un raport analogic între rechemarea lui Necker și concertul lui Galuppi, sau să ne sugereze că și una și celălalt fac parte dintr-un același ansamblu cauzal, ori, din contră, să ne atragă atenția asupra unei coexistențe surprinzătoare, ca și cum ar fi trebuit să ne facă să simțim distanța dintre un concert și o revoluție; dacă nu cumva va fi vrut să ne facă evidentă, în mod perfid, sub un pretext istoric, dezordinea producției estetice, vanitatea istoriei totale, lăsând să vorbească de la sine ridicolul unei metode care stabilește o legătură între înfrângerea navală de la Hougue și sonatele lui Corelli, între alegerea președintelui Doumer și *Strigătele lumii* ale lui Honegger.

Să lăsăm deoparte această emisiune; în naivitatea sa, ea nu face decât să pună marelui public al Radiodifuziunii vechea problemă a raporturilor istoriei cu opera de artă, problemă dezbătută intens, cu izbânzi și rafinamente diverse, de când există o filosofie a timpului, adică din secolul trecut. Iată două continente: de-o parte lumea, furnicarul ei de fapte politice, sociale, economice, ideologice; pe de altă parte opera,

* Apărut 1960. În DESPRE RACINE, Editura pentru literatura universală, București, 1969, trad. Virgil Tanase, p. 183-206.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

solitară în aparență, întotdeauna ambiguă pentru că ea se pretează *în același timp* la mai multe semnificații. Visul ar fi, firește, ca aceste două continente să aibă forme complementare ca, distanțate pe hartă, să poată fi totuși printr-o ideală translație, apropiate unul de celălalt, să se intrepătrundă, cam așa cum Wegener a împreunat Africa și America. Din nefericire nu este decât un vis: formele rezistă sau, ceea ce este și mai rău, nu se schimbă în același ritm.

La drept vorbind, până în prezent, această problemă nu a fost dată ca rezolvată decât în lumina filosofiilor constituite, cea a lui Hegel, a lui Taine, a lui Marx. În afara sistemelor, mii de apropieri, de o erudiție, de o ingeniozitate admirabile, dar, pare-se, printr-un ultim gest de pudoare, întotdeauna fragmentare, pentru că istoricul literar se oprește de îndată ce se apropie de istoria adevărată: între un continent și celălalt se schimbă câteva semne, se subliniază câteva conivențe. Dar, în esență, studiul fiecăruia dintre aceste două continente se dezvoltă în mod autonom: cele două geografii comunică imperfect între ele.

Să luăm o istorie a literaturii (n-are importanță care: nu stabilim un palmares, medităm asupra unei situații); ea nu are de la istorie nimic altceva decât numele: este o înșiruire de monografii închizând, fiecare dintre ele, aproape cu desăvârșire un autor pe care îl studiază pentru el însuși; istoria nu este aici decât o succesiune de oameni singuri; pe scurt, nu este istorie, este o cronică; firește, există un efort de generalizare (din ce în ce mai important) în ceea ce privește genurile sau școlile; dar el se limitează întotdeauna la literatura însăși; doar o ridicătură de pălărie, în treacăt, pentru transcendența istorică, un aperitiv înaintea principalului fel: autorul. Astfel, oricare dintre aceste istorii literare ne trimite la un lanț de critici închise: nici o diferență între istorie și critică; se poate, fără oscilații metodice, trece de la *Racine* al lui Thierry Maulnier la capitolul pe care A. Adam îl consacră lui Racine în a sa *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*: ceea ce se schimbă este limbajul și nu punctul de vedere; și într-un caz și în celălalt totul pleacă de la Racine, dar se propagă în mod diferit, aici înspre o poetică, dincolo spre o psihologie tragică: în cel mai bun caz istoria literară nu este, întotdeauna, decât o istorie a operelor.

Poate fi și altfel? Într-o anume măsură da: este posibilă o istorie literară chiar și în afara operelor (voi ajunge imediat și aici). Dar, oricum, rezistența pe care istoricii literari o opun trecerii anume de la literatură

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

la istorie ne dovedește un fapt anume că există un statut specific al creației literare; că literatura nu numai că nu poate fi tratată ca oricare alt produs istoric (lucru pe care nimeni nu-l crede cu adevărat rezonabil), dar și că această specializare a operei contrazice într-o anume măsură istoria, pe scurt, că opera este esențialmente paradoxală, că ea este în același timp semn al unei istorii și opoziție la această istorie. Ceea ce scot la lumină, mai mult sau mai puțin lucid, istoriile noastre ale literaturii este tocmai acest paradox fundamental; toată lumea simte perfect că opera scapă, că ea este *altceva* decât însăși istoria ei, totalul surselor, al influențelor sau al modelelor: un miez dur, ireductibil în masa vagă a evenimentelor, a condițiilor, a mentalităților colective; iată de ce nu dispunem niciodată de o istorie a literaturii, ci numai de o istorie a literaților. În fond, în literatură există două cerințe: una istorică în măsura în care literatura este o instituție; alta psihologică în măsura în care ea este o creație. Sunt necesare, deci, pentru a o studia, două discipline diferite și prin obiectul și prin metoda lor; în primul caz, obiectul este instituția literară, metoda este metoda istorică cu toate dezvoltările ei cele mai recente; în al doilea caz, obiectul este creația literară, metoda este investigația psihologică. Trebuie spus de îndată că aceste două discipline nu au de loc aceleași criterii de obiectivitate; și toată nenorocirea istoriilor noastre literare este de a le fi confundat, încurcând mereu creația literară cu fapte mărunte venite din istorie și amestecând mereu scrupule istorice dintre cele mai severe cu postulate psihologice prin definiție contestabile[1]. În fața acestor două sarcini nu vom cere aici decât puțină ordine.

Să nu cerem istoriei mai mult decât poate să ne dea: istoria nu ne va spune niciodată ce anume se petrece într-un scriitor în momentul în care scrie. Ar fi mai eficace să inversăm problema și să ne întrebăm ce ne oferă o operă cu privire la timpul ei. Să considerăm deci, în mod hotărât, opera ca document, amprenta particulară a unei activități din

---

[1] Marc Bloch spunea deja cu privire la anumiți istorici: „Este vorba de a căpăta certitudinea că un act uman a avut într-adevăr loc? Nu vor ști cum să-și facă mai multe scrupule în această privință. Trec la motivele acestui act? Cea mai vagă aparență îi mulțumește: fundată de obicei pe unul din acele aforisme ale psihologiei banale care nu sunt nici mai adevărate, nici mai puțin adevărate decât contrariile lor". *Métier d'historien*, p. 102.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

care, pentru moment, nu ne va interesa decât latura colectivă: să vedem, într-un cuvânt, ce-ar putea fi o istorie, nu a literaturii, ci a funcției literare. Pentru această cercetare dispunem de un ghid comod deși, în mod evident, făcut cam în grabă: câteva remarci ale lui Lucien Febvre, reproduse de Claude Pichois într-o contribuție la problema care ne interesează[2]. Va fi destul să confruntăm punctele acestui program istoric cu câteva lucrări recente ale criticii raciniene, una dintre cele mai vii care există (s-a spus că în materie de literatură, istoria și critica erau încă amestecate) pentru a preciza câteva lacune generale, pentru a defini câteva sarcini.

Prima cerință a lui Lucien Febvre este un studiu al mediului. În ciuda reputației sale critice, expresia pare nedefinită. Dacă este vorba de grupul uman foarte restrâns care înconjoară pe scriitor, fiecare dintre membrii săi fiind mai mult sau mai puțin cunoscut (familia, prietenii, dușmanii), mediul lui Racine a fost adesea descris, cel puțin în aspectele sale circumstanțiale: căci studiile despre mediu nu au fost, adesea, decât o confruntare de biografii minore, istoria anecdotică a unor relații, sau, și mai degrabă, a unor „vrajbe". Dar dacă concepem mediul unui scriitor într-un mod mai organic, mai anonim, ca loc al uzanțelor sale de gândire, al tabu-urilor implicite, al valorilor „naturale", al intereselor materiale ale unui grup de oameni asociați în mod real prin funcții identice sau complementare, pe scurt, ca o parcelă de clasă socială, studiile devin cu mult mai rare. În ceea ce privește esențialul carierei sale, Racine a participat la trei medii (dintre care adeseori două dintr-o dată): Port-Royal, Curtea, Teatrul; asupra primelor două, sau mai precis asupra intersecției lor (și aceasta e ceea ce are importanță pentru Racine), avem studiul lui Jean Pommier asupra mediului jansenist și monden al contesei de Gramont; pe de altă parte este cunoscută analiza socială și în același timp ideologică pe care Lucien Goldmann a făcut-o aripii „de dreapta" a jansenismului. Cât privește mediul teatral, după câte știu, informațiile care să nu fie anecdotice sunt puține; nici o analiză; aici mai mult decât oriunde faptul biografic eclipsează faptul istoric: Racine a avut într-adevăr o fiică cu acea Du Pare? Această problemă ne scutește de a mai intra în obișnuințele mediului teatral și cu atât mai mult de a-i căuta

[2] Claude Pichois: *Les cabinets de lecture à Paris durant la première moitié du XIXe siècle. Annales*, iulie-septembrie 1959, p. 321-34.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

semnificațiile istorice. Acestui bilanț numeric modest, să-i observăm de îndată viciul: extrema dificultate de a atinge generalitatea unui mediu prin mijlocirea unei opere sau a unei vieți; de îndată ce cerem grupului studiat o oarecare consistență, individul se îndepărtează; la limită, de abia dacă mai este necesar, dacă nu chiar stânjenitor. În al său *Rabelais*, Lucien Febvre a țintit într-adevăr un mediu; se află Rabelais în centrul acestuia? nicidecum: el este mai degrabă un punct de plecare polemic (polemica constituind demonul socratic al lui Lucien Febvre), pretextul pasional pentru a retrasa o interpretare prea modernă a ateismului secolului al XVI-lea: pe scurt, un cristalizator. Dar dacă ne dăruim prea mult autorului, dacă privim geniul cu prea multă complezență, tot mediul se risipește în anecdotă, în „promenadă" literară[3].

Asupra publicului lui Racine (al doilea punct din programul lui L. Febvre) multe remarci incidentale, cifre prețioase, se înțelege (în special în Picard), dar nici o sinteză recentă, fondul problemei rămâne misterios. Cine se ducea la spectacol? După critica raciniană. Corneille (tupilat într-o lojă) și doamna de Sévigné. Și mai cine încă? Curtea, orașul, dar exact ce anume trebuie să înțelegem prin aceasta? Mai mult încă decât configurația socială a acestui public ne-ar interesa care era rolul teatrului pentru el: distracție? vis? identificare? distanță? snobism? Care era dozajul tuturor acestor elemente? O simplă comparație cu publicuri mai recente ridică adevărate probleme istorice. Ni se spune în treacăt că *Bérénice* a obținut un viu succes lacrimogen. Dar cine mai plânge azi la teatru? Ar fi de dorit ca lacrimile pentru *Bérénice* să ne informeze atât în ceea ce privește cei ce le vărsau cât și în ceea ce privește cel care le făcea să curgă, să ni se dea o istorie a lacrimilor, să ni se ofere plecând de aici și mergând din aproape în aproape alte trăsături, o întreagă afectivitate a unei epoci (rituală sau într-adevăr psihologică?), exact în felul în care Granet a reconstituit manifestările doliului în China clasică. Subiect de mii de ori semnalat, dar neexploatat încă, deși este vorba despre secolul vedetă al literaturii noastre.

Alt obiectiv istoric (indicat de L. Febvre): formația intelectuală a acestui public (și a autorilor lui). Or, indicațiile care ni se dau asupra educației clasice sunt răzlețe, ele nu permit reconstituirea sistemului

[3] Oricât de discutabil ar fi *Port-Royal* al lui Sainte-Beuve, el a avut totuși surprinzătorul merit de a descrie un mediu adevărat în care nici o figură nu este privilegiată.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

mental pe care-l presupune orice pedagogie. Ni se spune, tot în treacăt, că educația jansenistă era revoluționară, că se învăța greaca, că orele se țineau în franceză etc. Nu se poate merge mai departe, fie în detaliu (de exemplu „trăirea" unei ore), fie în profunzimea sistemului, în contactele sale cu educația curentă (pentru că publicul lui Racine nu era în întregime jansenist)? Pe scurt, nu se poate încerca o istorie, fie ea și parțială, a învățământului francez? În orice caz lacuna se face simțită îndeosebi la nivelul acelor istorii literare al căror rol ar consta tocmai în furnizarea unor informații cu privire la tot ceea ce, în autor, nu este autorul însuși. La drept vorbind, critica izvoarelor apare de un interes derizoriu alături de studiul adevăratului mediu formativ, cel al adolescentului.

Poate că o bibliografie exhaustivă ne-ar oferi cu privire la toate aceste puncte esențialul din ceea ce cerem. Spun numai că a venit timpul sintezei, dar că această sinteză nu va putea niciodată fi înfăptuită în limitele actuale ale istoriei literare. În spatele acestor lacune există într-adevăr un viciu care, chiar dacă nu este decât de punct de vedere, ci de informare, nu este totuși în mai mică măsură fundamental: privilegiul „centralizator" acordat autorului. Peste tot Racine este cel care cheamă istoria să se înfățișeze în fața lui, în jurul lui, și nu istoria este cea care-l citează pe Racine. Cauzele, materiale cel puțin, ale acestui fapt sunt clare: lucrările despre Racine sunt, în esență, lucrări universitare; ele nu pot deci să încalce altfel decât prin subterfugii anumite limite, cadrele înseși ale învățământului superior: de o parte filosofia, de alta istoria, ceva mai încolo literatura; între aceste discipline schimburi din ce în ce mai numeroase, din ce în ce mai bine recunoscute; dar obiectul însuși al cercetării rămâne predeterminat de un cadru desuet, din ce în ce mai contrar ideii pe care noile științe umanistice și-o fac despre om[4]. Faptul este plin de consecințe: mulțumindu-se cu autorul, făcând din „geniul" literar însuși focarul observației, sunt surghiunite spre rangul de zone nebuloase, depărtate, obiectivele propriu-zis istorice: acestea nu mai sunt atinse decât din întâmplare, în trecere; în cel mai bun caz ele sunt

[4] Cadrele învățământului, faptul este evident, urmează ideologia timpului lor, dar cu variabile întârzieri; în vremea în care Michelet își începea cursul său la Collège de France, separarea, sau mai precis confuzia disciplinelor (în special filosofie și istorie) era foarte aproape de ideologia romantică. Dar astăzi? Cadrul explodează, lucru evident după anumite semne: adăugarea Științelor umanistice la Litere în cadrul noii Facultăți, programul de învățământ de la École de Hautes Etudes.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

semnalate lăsându-se altora grija de a le trata într-o bună zi: esențialul istoriei literare rămâne astfel fără moștenitori, părăsit în același timp și de istoric și de critic. S-ar spune că în istoria noastră literară, omul, autorul, ține locul evenimentului din istoria istoricizantă: capital de studiu pe un alt plan, el închide totuși orice perspectivă; adevărat în sine, el determină o viziune falsă.

Ca să nu mai vorbim de subiectele necunoscute, vaste teritorii care își așteaptă colonii, iată un subiect deja admirabil desțelenit de Picard: condiția omului de litere în a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Plecând de la Racine, obligat de a nu se îndepărta de el, Picard n-a putut să aducă aici o contribuție; istoria mai este încă, în mod fatal, pentru el, materialul unui portret; el a văzut subiectul la profunzime (prefața sa este categorică asupra acestui punct), dar nu este încă decât un pământ al făgăduinței; obligat de întâietatea autorului să acorde tot atâta atenție problemei Sonetelor ca și veniturilor lui Racine, Picard își constrânge cititorul să caute ici și colo acea informare socială al cărei interes l-a văzut din plin; și încă el nu ne informează decât asupra situației lui Racine. Dar este această situație într-adevăr exemplară? Iar ceilalți, nu numai, dar mai ales, scriitori minori? Degeaba respinge neîncetat Picard interpretarea psihologică (era Racine un „arivist"?), neîncetat persoana lui Racine revine și-l stânjenește.

Rămân de explorat în jurul lui Racine, nenumărate alte atitudini, înseși cele care formau ultimul punct al programului lui L. Febvre;: ceea ce s-ar putea numi faptele mentalității colective. Racinieni informați le-au semnalat ei înșiși în trecere, cu speranța că într-o zi vor fi explorate mult dincolo de Racine. Astfel Jean Pommier, cerând o istorie a mitului racinian, ne permite să ne imaginăm cu ușurință ce lumină prețioasă ar aduce ea în psihologia, să spunem pentru a simplifica, burgheză, de la Voltaire la Robert Kemp. Astfel A. Adam, R. Jasinski și J. Orcibal atrag atenția asupra gustului, uzanță ca să spunem așa instituțională, pentru alegorie în secolul al XVII-lea: fapt tipic al mentalității colective, după părerea mea mult mai important decât însăși verosimilitatea cheilor. Astfel tot J. Pommier cere o istorie a imaginației în secolul al XVII-lea (și în special a temei metamorfozei).

După cum se vede, sarcinile acestei istorii literare ale cărei obligații le evaluăm aici nu lipsesc. Întrevăd și altele, sugerate de o simplă

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

experiență de cititor. Aceasta, de exemplu: nu dispunem de nici o lucrare modernă asupra retoricii clasice; figurile gândirii sunt de obicei, surghiunite într-un muzeu al formalismului pedant ca și cum ele n-ar fi existat decât în câteva tratate ale Părinților Iezuiți[5]; în Racine totuși ele abundă, chiar și la el care are reputația de cel mai „firesc" dintre poeții noștri. Or, limbajul impune prin aceste figuri de retorică un întreg decupaj al lumii. Aceasta ține de stil? de limbă? Nici de unul, nici de cealaltă; este vorba în realitate de o adevărată instituție, de o *formă* a lumii, la fel de importantă ca și reprezentarea istorică a spațiului la pictori: din nefericire literatura mai așteaptă încă un Francastel al său.

De asemenea această problemă pe care n-am văzut-o pusă nicăieri (nici măcar în programul lui Febvre), în altă parte decât la filosofi, ceea ce este, fără îndoială, suficient ca s-o discrediteze în ochii istoricului literar: *ce este literatura*? Nu se cere nimic altceva decât un răspuns istoric: ce era literatura (cuvântul este de altfel anacronic) pentru Racine și contemporanii săi, ce funcție, exact, i se încredința, ce loc în ordinea valorilor etc.? La drept vorbind nu vedem cum ar putea fi încercată o istorie a literaturii fără a se pune mai întâi însăși problema ființei sale. Mai mult chiar, ce poate fi, textual, o istorie a literaturii dacă nu istoria ideii însăși de literatură? Or, acest fel de *ontologie* istorică, referitoare la una dintre valorile cele mai puțin naturale din câte există, n-o găsim nicăieri. Și această lacună nu o resimțim întotdeauna ca nevinovată: dacă discutăm cu minuțiozitate accidentele literaturii o facem pentru că nu încape îndoială în ceea ce privește esența ei; a scrie apare la urma urmei ca fiind ceva la fel de firesc ca și a mânca, a dormi sau a se reproduce, asemenea gesturi nu merită o istorie. De unde la atâția istorici literari cutare frază inocentă, cutare inflexiune de raționament, cutare tăcere cu rolul de a face dovada acestui postulat: că trebuie să-l descifrăm pe Racine, firește nu în funcție de propriile noastre probleme, dar cel puțin sub privirea unei literaturi eterne căreia putem, trebuie să-i discutăm modalitățile de apariție, dar nu ființa însăși.

Or, ființa literaturii reintegrată în istorie nu mai este o ființă. Desacralizată, dar, după părerea mea, cu atât mai bogată, literatura redevine una din acele mari activități omenești cu formă și funcție rela-

[5] Vezi, de pildă, cel al Părintelui Lamy - *La Rkétorique ou l'Art de parler* (1675).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

tive a căror istorie Febvre n-a încetat s-o ceară. Așadar, istoria nu poate să se situeze decât la nivelul *funcțiilor* literare (producție, comunicație, consum) și nu la nivelul indivizilor care le-au exersat. Altfel spus, istoria literară nu este posibilă decât dacă se face sociologică, dacă se preocupă de activități și de instituții, nu de indivizi[6]. E limpede la ce fel de istorie ne conduce programul lui Febvre: la chiar antipodul istoriilor literare pe care le cunoaștem; materialele s-ar regăsi, cel puțin în parte, dar organizarea și sensul ar fi contrare: scriitorii n-ar fi aici considerați decât ca participanți la o activitate instituțională care depășește individualitatea lor, exact așa cum în societățile așa-numite primitive, vrăjitorul participă la funcția magică; această funcție nefiind fixată prin nici o lege scrisă nu poate fi înțeleasă decât prin mijlocirea indivizilor care o exercită; și totuși funcția și numai ea este obiectul științei. Este vorba, deci, de a determina în istoria literară o schimbare radicală, analogă cu cea care a permis trecerea de la cronicile regale la istoria propriu-zisă. Completarea cronicilor noastre literare cu câteva ingrediente istorice noi, aici o sursă inedită, dincolo o biografie reînnoită, n-ar servi la nimic: cadrul trebuie să sară în aer, iar obiectul trebuie să se schimbe. Amputarea literaturii de individ! Vedem sfâșierea, paradoxul chiar. Dar o istorie a literaturii nu este posibilă decât cu acest preț; chiar dacă trebuie să precizăm că, readusă în mod necesar în limitele sale instituționale, istoria literaturii va fi istorie pur și simplu[7].

Să părăsim acum istoria funcției pentru a aborda pe cea a creației, obiectul constant al istoriilor literare de care dispunem. Racine a încetat să mai scrie tragedii după *Phèdre*. Este un fapt; dar ne trimite oare acest fapt la alte fapte istorice? poate fi *înțeles*? În foarte mică măsură dezvoltarea sa este îndeosebi în profunzime; pentru a-i da un sens, oricare ar fi acesta (și au fost propuse sensuri foarte diferite), trebuie postulat un fond al lui Racine, o ființă a lui Racine, presupunând că o asemenea ființă ar exista; pe scurt, trebuie atinsă o materie *fără dovezi* care este subiectivitatea. Poate fi sesizată obiectiv în Racine funcționarea instituției

---

[6] Vezi cu privire la aceasta I. Meyerson, *Les Fonctions psychologiques et les Oeuvres*, Paris, Vrin 1948.

[7] Goldmann a văzut bine problema: el a încercat să-i supună pe Pascal și pe Racine unei viziuni unice, iar conceptul de viziune a lumii este la el în mod clar sociologic.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

literare; nu putem pretinde aceeași obiectivitate atunci când vrem să surprindem în el cum funcționează creația. Este vorba de o altă logică, de alte exigențe, de o altă responsabilitate; este vorba de interpretarea raportului dintre o operă și un individ: cum s-o facă fără să te referi la o psihologie? Și cum ar putea această psihologie să fie altfel decât *aleasă* de către critic? pe scurt, toată critica creației literare, oricât de obiectivă, de parțială s-ar pretinde ea, nu poate fi decât sistematică. Nu trebuie să deplângem această situație, trebuie numai să cerem independența sistemului.

Este aproape imposibil să te apropii de creația literară fără a postula existența unui raport între operă și un altceva decât opera. Mult timp s-a crezut că acest raport este cauzat, că opera era un *produs*: de unde noțiunile critice de *sursă* de *geneză,* de *reflectare* etc. Această reprezentare a raportului creator apare din ce în ce mai greu de susținut: fie că explicația nu se referă decât la o infimă parte a operei, ea este derizorie; fie că ea propune un raport masiv a cărui grosolănie ridică mii de obiecții (Plehanov, aristocrația și menuetul). Ideea de produs a făcut deci loc încetul cu încetul, ideii de semn: opera ar fi semnul unui dincolo de ea însăși; critica constă, atunci în descifrarea semnificației, în descoperirea termenilor ei și îndeosebi a termenului ascuns. În momentul de față, L. Goldmann este cel care a dat teoria cea mai înaintată a ceea ce s-ar putea numi critica semnificației, cel puțin atunci când aceasta se aplică unui semnificat istoric: pentru că, dacă ne gândim la semnificatul psihic, critica psihanalistă și critica sartriană erau deja critici ale semnificației. Este vorba deci de o mișcare generală care constă în *deschiderea* operei, nu ca efect al unei cauze, ci ca semnificant al unui semnificat.

Cu toate că critica erudită (să spun, pentru a simplifica: universitară?) rămâne încă, în esență, credincioasă ideii (organice și nu structurale) de *geneză*, fapt este că exegeza raciniană tinde să-l descifreze pe Racine ca pe un sistem de semnificații. Care este această cale piezișă? Cea a alegoriei (sau a cheii, sau a aluziei, depinde de autori). Se știe că Racine suscită azi o întreagă reconstituire de „chei" istorice (Orcibal) sau biografice (Jasinski): Andromaque era d-ra Du Parc? Oreste este într-adevăr Racine? Monime era într-adevăr d-ra Champmeslé? Tinerele evreice din Esther reprezintă într-adevăr Copilele prunciei de la Toulouse? Athalie este într-adevăr Guillaume d'Orange? etc. Or, oricâtă rigoare

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

sau oricâtă nebulozitate i s-ar conferi, alegoria este, în esență, o semnificație, ea apropie un semnificant și un semnificat. Nu ne mai întoarcem la întrebarea dacă n-ar fi mai interesant să studiem limbajul alegoric ca pe un fapt de epocă decât să examinăm probabilitatea cutărei sau cutărei chei. Reținem numai atât: opera este considerată ca *limbaj* a ceva, a cutărui fapt politic aici, dincolo a lui Racine însuși.

Mai neplăcut este faptul că descifrarea unui limbaj necunoscut pentru care nu există vreun document analog pietrei de la Rosette este cu desăvârșire improbabilă, afară doar de cazul în care recurgem la postulate psihologice. Oricare ar fi efortul de rigoare sau de prudență pe care și-l impune critica de semnificație, caracterul sistematic al lecturii se regăsește la toate nivelele. Mai întâi chiar la nivelul semnificantului. Exact, ce anume semnifică? un cuvânt? un vers? un personaj? opera în întregimea ei[8]? Poate cineva stabili semnificantul altfel decât pe o cale întrutotul inductivă, fără să hotărască, adică, mai întâi semnificatul înaintea semnificantului? Și următorul fapt și mai preconceput încă: ce se poate face cu acele părți ale operei despre care nu se spune că semnifică? Analogia nu este o sită prea deasă: vorbirea raciniană se scurge pe trei sferturi printre ochiurile ei. Din momentul în care întreprindem o critică a semnificațiilor, cum să te oprești în drum? Trebuie pus tot nesemnificantul în seama unei misterioase alchimii a creației, risipind pe un vers tezaure de rigoare științifică ca apoi, în ce privește restul, să te lași molcom în voia unei concepții cu totul magice a operei de artă? Și ce *dovezi* ale unei semnificații poți să dai? Numărul și convergența indicilor faptici (Orcibal)? Ceea ce obținem astfel nu este nici măcar probabilul, ci numai plauzibilul. „Reușita" unei expresii (Jasinki)? Deducerea calității unui vers din „trăirea" sentimentului pe care-l exprimă este evident un postulat. Coerența sistemului semnificant (Goldmann)? Aceasta este, după părerea mea, singura *dovadă* acceptabilă, orice limbaj

---

[8] Charles I își încredințase copiii Henriettei d'Angleterre cu aceste cuvinte: *N-aș ști să vă las zălog mai prețios*, iar Hector i-l încredințează pe-al său Andromacăi cu acest vers:

Îți las pe fiul meu zălog credinței mele.

R. Jasinski vede în aceasta un raport semnificativ, el conchide că este vorba de o sursă, de un model. Pentru a aprecia probabilitatea unei astfel de semnificații, care poate foarte bine să nu fie decât o coincidență, trebuie să ne gândim la distanța lui Marc Bloch în *Métier h'historien* (p. 60 și următoarele).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

fiind un sistem puternic coordonat: dar atunci, pentru ca coerența să fie vădită, ea trebuie extinsă la *întreaga* operă, ceea ce înseamnă acceptarea aventurii unei critici totale. Astfel, din toate părțile, intențiile obiective ale criticii de semnificație sunt zădărnicite prin statutul esențialmente *arbitrar* al oricărui sistem lingvistic.

Același arbitrar la nivelul semnificatelor. Dacă opera semnifică lumea, la ce nivel al lumii trebuie oprită semnificația? La actualitate (Restaurația engleză pentru Athalie)? La criza politică (criză turcă din 1671 pentru *Mithridate*)? La „curentele de opinie"? La „viziunea despre lume" (Goldmann)? Iar dacă opera semnifică autorul, reîncepe aceeași incertitudine: la ce nivel al persoanei trebuie fixat semnificatul? la circumstanța biografică? la nivelul pasional? la o psihologie a vârstei? la un psihic de tip arhaic (Mauron)? Asta înseamnă de fiecare dată, stabilirea unei trepte mai puțin în funcție de operă decât de ideea preconceputâ pe care ne-o facem despre psihologie sau despre lume.

Critica de autor este, în fond, o semiologie care nu îndrăznește să-și spună pe nume. Dacă ar îndrăzni, ea și-ar cunoaște cel puțin limitele, și-ar afirma deschis alegerile; ea ar ști că trebuie întotdeauna, să se bizuie pe două arbitrarii și, deci, să și le asume. Pe de-o parte, pentru un semnificant, sunt întotdeauna mai mulți semnificați posibili: semnele sunt etern ambigue, descifrarea este întotdeauna o alegere. În *Esther* israeliții oprimați sunt oare protestanții, janseniștii, Copilele Prunciei sau omenirea lipsită de mântuire? *Pământul care bea sângele lui Erechtée* este aspect mitologic, trăsătură de prețiozitate sau fragment al unei fantasme specific raciene? Absența lui Mithridate este exilul cutărui rege vremelnic, sau tăcere amenințătoare a Tatălui? Câți semnificați pentru un singur semn! Nu spunem că ar fi zadarnic să presupunem pe fiecare dintre ei verosimil; spunem că nu putem, în cele din urmă, alege decât adoptând o poziție a sistemului mental în întregimea sa. Dacă hotărâm că Mithridate este Tatăl, facem psihanaliză; dar dacă stabilim că el este Corneille, ne referim la un postulat psihologic tot atât de arbitrar, oricât de banal ar fi. Pe de altă parte, hotărârea de a opri aici și nu acolo sensul operei este de asemenea o angajare[9]. Majoritatea criticilor își închipuie

[9] Sartre a arătat că critica psihologică (cea a lui P. Bourget, de exemplu), se oprea prea repede, exact acolo unde ar fi trebuit să înceapă explicația (*L'Etre et le Néant*, Gallimard, 1945, p. 643 și următoarele).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

că un semnal de oprire superficial este chezășia unei mai mari obiectivități: rămânând la suprafața faptelor, le-am respecta mai mult; timiditatea, banalitatea ipotezei ar fi o dovadă a validității sale. De aici o foarte conștiincioasă trecere în revistă a faptelor, foarte subtilă adesea, dar căreia i se refuză prudent interpretarea în chiar momentul în care aceasta ar începe să aducă lumină. Se menționează de pildă, la Racine, o obsesie a ochilor, dar se opune o interdicție discutării fetișismului: sunt semnalate trăsături de cruzime, refuzându-se a se admite că poate fi vorba de sadism, sub pretext că acest cuvânt nu exista în secolul al XVII-lea (este aproape ca și cum am refuza să reconstituim clima unei țări într-o epocă trecută, sub pretext că dendroclimatologia nu exista pe-atunci); se menționează că în jurul lui 1675 Opera înlocuiește tragedia; dar această schimbare de mentalitate este restrânsă la rangul de *circumstanță*: este una din cauzele posibile ale tăcerii lui Racine după *Phèdre*. Or această prudență este deja o privire sistematică, pentru că lucrurile nu semnifică mai mult sau mai puțin, ele ori semnifică, ori nu semnifică: a spune că ele semnifică, înseamnă deja a lua o atitudine față de lume. Și toate semnificațiile fiind recunoscute ca prezumtive, cum să nu le preferăm pe cele care se situează ferm în ceea ce este mai adânc în persoană (Mauron) sau în lume (Goldmann), acolo unde există oarecari șanse de a atinge o adevărată unitate? Încercând un oarecare număr de chei, R. Jasinski sugerează că Agrippine reprezintă Port-Royal. Foarte bine; dar nu este evident că o asemenea echivalență nu e riscată decât în măsura în care rămâne în drum? Cu cât ducem mai departe ipoteza, cu atât ea luminează mai bine, cu atât ea devine mai verosimilă; căci nu putem regăsi Port-Royal în Agrippine decât deducând din amândouă un arhetip amenințător situat în adâncul cel mai adânc al *psihicului* racinian: Agrippine nu este Port-Royal decât dacă amândouă sunt Tatăl, în sensul deplin psihanalitic al termenului.

De fapt, semnalul de oprire impus de critică semnificației nu este niciodată inocent. El dezvăluie poziția unui critic introdus în mod fatal într-o critică a criticilor. Orice lectură a lui Racine, oricât de impersonală își impune să fie, este un test de proiecție. Unii își afirmă referințele: Mauron este psihanalist, Goldmann este marxist. Cei cărora am vrea să le punem câteva întrebări sunt ceilalți. Și întrucât sunt istorici ai creației literare, cum anume își imaginează ei această creație? Ce este exact *o operă* în ochii lor?

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Mai întâi și în esență o alchimie: de-o parte materialele istorice, biografice, tradiționale (izvoare); apoi, de altă parte (pentru că este evident că rămâne o prăpastie între aceste materiale și operă), există un *nu știu-ce* cu denumiri nobile și vagi: este *elanul generator, misterul sufletului, sinteza*, pe scurt, *Viața*; de această parte ei nu se ocupă deloc, decât spre a-i arăta un pudic respect: dar în același timp atingerea ei este interzisă; aceasta ar însemna părăsirea științei pentru sistem. Așa încât vedem aceleași spirite epuizându-se în rigori științifice cu privire la un detaliu accesoriu (câte fulgere aruncate pentru o dată sau pentru virgulă), dar lăsându-se fără luptă, în ceea ce privește esențialul în seama unei concepții pur magice despre operă: pe de o parte, toate susceptibilitățile celui mai exigent pozitivism, pe de alta, lasa scăpare pe care-o oferă eternele tautologii ale explicațiilor scolastice: așa cum opiumul adoarme printr-o putere adormitoare, tot așa Racine creează printr-o putere creatoare: curioasă concepție despre mister veșnic străduindu-se să-i găsească cauze mărunte; și curioasă concepție despre știință făcând din ea pizmașa păzitoare a ceea ce nu poate fi cunoscut. Hazul este că mitul romantic al inspirației (pentru că, în fond, *elanul generator* al lui Racine nu este nimic altceva decât numele profan al muzei sale) se întovărășește aici cu un întreg aparat scientist: astfel două ideologii contradictorii[10] ia naștere un sistem bastard și, poate, o comodă ușă turnantă, opera este rațională sau irațională, după nevoile cauzei:

Sunt pasăre: priviți-mi aripile...
Sunt șoarece: trăiască șoarecii!
Sunt rațiune: priviți-mi dovezile.
Sunt mister: apropierea interzisă.

Ideea de a considera opera o sinteză (misterioasă), a unor elemente (raționale) nu este, probabil nici falsă nici adevărată: este pur și simplu un mod - foarte sistematic și cu totul învechit - de a-și reprezenta lucrurile. Un altul, nu mai puțin aparte, este de-a identifica în mod fatal autorul, amantele și prietenii săi cu personajele sale. *Racine este Oreste la*

[10] H. Mannheim a arătat bine caracterul ideologic al pozitivismului, ceea ce, de altfel, nu l-a împiedicat de a fi fecund. *Idéologie et Utopie*. Riviére, 1936, p. 93 și următoarele).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

douăzeci și șase de ani, Racine este Neron; Andromaque este Du Parc: Burrhus este Vitard etc., câte propoziții de acest fel în critica raciniană justificând interesul excesiv pe care ea îl arată legăturilor poetului sperând să le regăsească *transpuse* (încă un cuvânt magic) în personalul tragediei. *Nimic nu iese din nimic*; această lege a naturii organice trece fără nici o umbră de îndoială în creația literară: personajul nu poate să se nască decât dintr-o persoană. Dacă cel puțin i s-ar presupune figurii generatoare o oarecare nebulozitate, astfel încât să ne ispitească spre descoperirea zonei fantasmatice a creației: dar, din contră, nu ne sunt propuse decât niște imitații pe cât posibil de detaliate ca și cum s-ar fi adeverit că *eul* nu păstrează decât modele pe care nu le poate deforma; de la model la copia sa, se cere un termen comun, naiv de superficial: Andromaque o reproduce pe Du Parc pentru că amândouă erau văduve fidele și cu câte un copil; Racine este Oreste pentru că aveau același gen de pasiune etc. Aceasta este o imagine absolut neobiectivă a psihologiei. Mai întâi pentru că un personaj poate lua naștere din cu totul altceva decât dintr-o persoană: dintr-un impuls, dintr-o dorință, dintr-o rezistență sau chiar, și mai simplu, dintr-un fel de organizare endogenă a situației tragice. Și îndeosebi apoi, dacă există un model, *sensul* raportului nu este neapărat analogic: există filiații inverse, antifrazice, s-ar putea spune; nu este o prea mare îndrăzneală să presupui că, în creație, fenomenele de denegație și de compensație sunt la fel de fecunde ca și fenomenele de imitație.

Ne apropiem aici de postulatul care determină toate reprezentările tradiționale ale literaturii: opera este o imitație, ea are modele și raportul dintre operă și modele nu poate fi decât analogic. *Phédre* aduce pe scenă o dorință incestuoasă; în virtutea dogmei analogiei se va căuta în viața lui Racine o situație incestuoasă (Racine și fiicele acelei Du Parc). Chiar și Goldmann, atât de preocupat să sporească distanța dintre operă și semnificatul său, cedează postulatului analogic: Pascal și Racine aparțin unui grup social decepționat politic, viziunea lor despre lume va *reproduce* această deziluzie, ca și cum scriitorul n-ar avea altă putere decât să se copieze literă cu literă pe sine[11].

[11] Cu mult mai puțin suplu decât Goldmann, George Thomson a stabilit un raport brutal analogic între răsturnarea valorilor în secolul al V-lea î.e.n., a cărui urmă i se pare că o găsește în tragedia greacă și trecerea de la o economie rurală la o economie de schimb, caracterizată printr-o bruscă promovare a banului (*Marxism and Poetry*).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Și totuși, dacă opera ar fi exact ceea ce autorul nu cunoaște, ceea ce nu este trăit de el? Nu este nevoie să fii psihanalist ca să înțe;elegi că un act (și mai ales un act literar, care nu așteaptă nici o confirmare de la realitatea imediată) poate forte bine să fie semnul înverșunat al unei intenții; că, de exemplu, *în anumite condiții* (a căror examinare ar trebui să fie datoria însăși a criticului) Titus fidel poate, la urma urmei, să-l semnifice pe Racine infidel, că Oreste este poate exact ceea ce Racine socotește că nu este el însuși etc. Trebuie să mergem și mai departe și să ne întrebăm dacă efortul principal al criticii nu ar trebui să se îndrepte mai degrabă spre procesele de deformare decât spre cele de imitare; presupunând că existența unui model *este dovedită* ceea ce interesează este că arăți în ce anume este el deformat, negat sau chiar elidat; *imaginația este deformantă*; *activitatea poetică* constă în dezmembrarea imaginilor; această propoziție a lui Bachelard mai trece încă drept o erezie în măsura în care critica pozitivistă continuă să acorde un privilegiu exagerat studiului originilor[12]. Între lucrarea vrednică de stimă a lui Knight care trece în revistă toate împrumuturile pe care Racine le face de la greci și cea a lui Mauron, care încearcă să înțeleagă cum au fost deformate aceste împrumuturi, ne permitem să credem că cea de-a doua se apropie cu mult mai mult de secretul creației[13].

Cu atât mai mult cu cât critica analogică este până la urmă la fel de aventuroasă ca și cealaltă. Obsedată, dacă pot să spun așa, de „dibuirea" asemănărilor, ea nu mai cunoaște decât un singur demers: inducția; dintr-un fapt ipotetic ea trage concluzii curând sigure, construiește un anume sistem în funcție de-o anumită logică: *dacă* Andromaque este Du Parc, *atunci* Pyrrhus este Racine etc. *Dacă*, scrie R. Jasinski, *îndrumați de la Folle Querelle, am putea crede că Racine a avut de suferit în dragoste de pe urma unei întâmplări nefericite, atunci geneza* Andromacăi *ar deveni clară*. O căutăm și, firește că o găsim. Asemănările se înmulțesc oarecum asemănător alibiurilor din limbajul paranoic. Nu

---

[12] Asupra mitului originilor, vezi Bloch, *Métier d'histoiren*, pp. 6 și 15.

[13] Nu există nici un motiv pentru care critica ar fi îndreptățită a considera izvoarele literare ale unei opere, ale unui personaj sau ale unei situații drept fapte brute: dacă Racine îl alege pe Tacit o face, poate, pentru că există deja în Tacit două fantasme raciniene: Tacit ține și el de o critică psihologică cu toate alegerile și incertitudinile lui.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

trebuie să ne plângem, demonstrația unei coerențe fiind întotdeauna un frumos spectacol critic; dar nu este evident că, dacă conținutul episodic al dovezii este obiectiv, postulatul care îi îndreptățește căutarea, este absolut preconceput? Dacă acest postulat ar fi recunoscut, dacă faptul, fără a renunța la tradiționalele garanții ale stabilirii sale, ar înceta, în sfârșit, de a mai fi un alibi scientist al unei opțiuni psihologice, atunci, printr-o răsturnare, erudiția ar deveni, în sfârșit, fecundă în măsura în care s-ar deschide unor semnificații al căror caracter relativ este vădit și care n-ar mai fi împodobite cu culorile unei eterne naturi. R, Jasinski postulează că „eul profund" este modificat de situații și de incidențe, așadar de către datele biografice. Or acest mod de a concepe *eul* este tot atât de depărtat și de ceea ce contemporanii lui Racine puteau să-și închipuie a fi psihologie și de concepțiile actuale, pentru care *eul* profund este tocmai cel ce definește printr-o fixitate de structură (psihanaliza) sau printr-o libertate care *face* biografia în loc să fie condiționat de ea (Sartre). De fapt, R. Jasinski își proiectează propria sa psihologie în Racine la fel cu fiecare dintre noi: ca și A. Adam, care are tot dreptul de-a spune că, cutare scenă din *Mithridate* emoționează „ceea ce avem mai bun în noi": judecată net normativă, foarte legitimă, cu condiția de a nu califica, ceva mai încolo, drept „absurdă și barbară", interpretarea pe care Spitzer o dă relatării lui Théramène. Vom îndrăzni să-i spunem lui Jean Pommier că, ceea ce farmecă în erudiția sa este tocmai faptul că ea scoate în evidență anumite preferințe, că se îndreaptă către anume teme și nu către altele, pe scurt, că ea este o mască vie a unor obsesii? Într-o zi psihanalizarea Universității va fi un și mai mare sacrilegiu? Și, ca să revenim la Racine, este de conceput că mitul racinian ar putea fi doborât fără ca să fie chemați în instanță *toți* criticii care au vorbit despre Racine?

Am fi îndreptățiți să cerem ca această psihologie, care instituie critica de erudiție și care este, în mare, cea care domnea la nașterea sistemului lansonian, să consimtă a se primeni astfel încât să se conducă ceva mai puțin după Théodule Ribot. Nu cerem nici măcar atât: ci, ca pur și simplu, să-și afirme alegerea sa.

Literatura se oferă căutărilor obiective prin întreaga sa înfățișare instituțională (deși aici, ca și în istorie, critica nu are nici un interes să-și ascundă propria sa situație). Cât privește reversul lucrurilor, cât

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

privește acea legătură foarte subtilă care unește opera cu creatorul său, cum poți ajunge până acolo, altfel decât prin termeni angajați? Din multele modalități de-a ne apropia de om, psihologia este cea mai *improbabilă*, cea mai supusă timpului său. Aceasta pentru că, de fapt, *cunoașterea* eului profund este iluzorie: nu există decât diferite feluri de a vorbi. Racine se pretează la mai multe limbaje: psihanalitic, existențial, tragic, psihologic (pot fi inventate și altele; vor mai fi inventate și altele); nici unul nu este inocent. Dar a recunoaște această neputință de a *spune* adevărul despre Racine, înseamnă a recunoaște în sfârșit statutul special al literaturii. El ține de un paradox: literatura este acel ansamblu de obiecte și de reguli, de tehnici și de opere a căror funcție în economia generală a societății noastre este tocmai de a *instituționaliza subiectivitatea*. Pentru a se adapta acestei mișcări, criteriul trebuie să devină și el, paradoxal, să afișeze acest fatal pariu care-l face să vorbească despre Racine într-un anume fel și nu în altul: face și el parte din literatură. Prima regulă obiectivă este aici anunțarea sistemului de lectură, fiind de la sine înțeles că unul neutru nu există. Din toate lucrările pe care le-am citat[14], nu contest nici una, pot chiar să spun că, din diferite puncte de vedere, le admir pe toate. Regret doar că s-a acordat atâta grijă unei cauze confuze: căci dacă vrem să facem istorie literară trebuie să renunțăm la individul Racine, să ne situăm deliberat la nivelul tehnicilor, al regulilor, al miturilor și al mentalităților colective; iar dacă vrem să pătrundem în Racine, oricare ar fi îndreptățirea noastră, dacă vrem să spunem fie și numai un cuvânt despre *eul* racinian, trebuie neapărat să ne împăcăm cu gândul că vom vedea cum cea mai umilă dintre cunoașteri devine dintr-odată preconceputâ și cum, cel mai prudent dintre critici, se prezintă el însuși ca ființă pe deplin subiectivă, pe deplin istorică.

---

[14] Opere citate: A. Adam, *Histoire de la littératurte française au XVIIe siècle*, vol. IV, Domat (1953). - M. Bloch, *Apologie pour l'istoire ou métier d'historien*, Armand Colin, 1959. - L. Goldmann. *Le Dieu caché*, Gallimard, 1955. - M. Granet, *Etudes sociologiques sur la Chine*, P.U.F., 1953. - R. Jasinski, *Vers le vrai Racine.* Armand Colin, 1958. - R.C. Knight, *Racine et la Grèce*, Paris, Boivin, 1950. - Ch. Mauron, *L'iconsciens dans l'oeuvre et la vie de racine*, Gap, Ophrys, 1957. - J. Orcibal, *La Genèse d'Esther et d'Athalie*, Paris, Vrin, 1950. - R. Picard, *La Carrière de Jean Racine.* Gallimard, 1956. - J. Pommier, *Aspects de Racine*, Nizet, 1954. - Thierry Maulnier, *Racine*, Gallimard, 1947.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

HEINRICH F. PLETT

I. DE LA ȘTIINȚA LITERATURII LA ȘTIINȚA TEXTULUI*

0. „LITERATURĂ" ȘI „TEXT"*

„Literatură" și „text" sunt în mintea vorbitorului de rând lucruri diferite. *Literatura e întotdeauna și text, nu și invers*: fie asta o definiție provizorie. Materialul factic susține o astfel de delimitare noțională. Căci nimeni nu pune la îndoială faptul că o dramă, o schiță, o poezie lirică sunt „literatură". E puțin probabil, însă, ca aceeași afirmație să se facă în legătură cu indicațiile de utilizare ale unui produs, cu știrile de la radio, cu înregistrarea pe magnetofon a unei conversații între doi oameni pe stradă sau cu un referat științific. Dubii ar apărea, probabil, în situația în care ar trebui decis dacă un eseu, o biografie, o lucrare istorică sau o maximă țin de categoria „literatură". În toate aceste situații, însă, se poate vorbi fără nici o dificultate de „texte": se poate spune, de exemplu, „textul" dramei, al indicației de utilizare, sau al biografiei. Aceasta înseamnă: noțiunea de text este mai cuprinzătoare (mai extinsă) decât cea de literatură. Dacă, însă, se vorbește despre „literatură", atunci aceasta se întâmplă de cele mai multe ori într-un sens mai restrâns (intensiv), ca să nu zicem mai elitar. Unde se află cauza acestui fapt?

O explicație importantă pentru o astfel de atitudine față de ideea de literatură ne-o oferă istoria evoluției sale. Aceasta evidențiază, alături de o multitudine de sensuri delimitate istoric (cf. Escarpit 1973), mai ales două, care mai sunt valabile și azi:

1. Literatură = tot ce e scris, tipărit sau publicat într-un fel oarecare, „scrieri" („Schrifttum" - Schadewaldt 1973) - un sens ce apare ca atare

* Apărut 1975. În *Știința textului și analiza de text*, Editura Univers, București, 1983, trad. Speranța Stănescu, p. 8-34.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

în sintagme ca *literatură primară, literatură secundară, literatură de specialitate, literatură de operă, literatură pentru pian, literatură cosmetică*;

2. Literatura = „literatură frumoasă", beletristică, prin care se înțeleg texte cu pretenții de valori estetice.

Dintre aceste două sensuri, mai ales cel din urmă, a pus bazele poziției favorizate a literaturii. Vina o poartă - după H. Rüdiger - „venerația aproape religioasă pentru opera de artă și pentru artist" care, *începând cu secolul al 18-lea, a pus literaturii și poeziei un nimb sacru și ezoteric.* Faptul că știința literaturii (mai ales germanistica) nu s-a putut sustrage fascinației unor astfel de conotații este demonstrat de lucrările critice din volumul colectiv editat de același autor și intitulat *Literatură și poezie* (Rüdiger [ed.] 1973) în care, nu o dată, se formulează necesitatea de a lărgi noțiunea tradițională de literatură. Noțiunea „text" este dimpotrivă alcătuită altfel. La aceasta contribuie, nu în mică măsură, faptul că ea este mai puțin dependentă de procedeele de validare cărora literatura trebuie să li se supună permanent. Originea lingvistică a termenului ne trimite la sensul de țesătură (*textus*), îmbinare - sau, mai modern spus, „structură" a unui lucru. În acest sens, găsim definiții care identifică textul cu „forma lingvistică a operei" („sprachliche Form des Textes" - Gorski (1971: 340) sau cu un produs linear al vorbirii („a linear speech product" - Gorny, 1961: 26). Lucrări recente mai arată, în afară de aceasta, că substratul „textualizării" („Vertextung"), al punerii în text, nu trebuie să fie cu orice preț limba. În afară de texte vorbite și scrise, pot fi deosebite și texte în Morse sau gesturi (cf. Hartmann 1964, Wienold 1972). Astfel înțelese, textele sunt structuri relaționale de semne de feluri și origini diferite.

Expunerea ce urmează în această carte are la bază o noțiune de text care rămâne mărginită la mediul limbă. *Literatura este interpretată ca o submulțime estetică a actualizării textului în general.* De aici rezultă că știința literaturii este cuprinsă într-o știință a textului, ce încă trebuie fondată. În cadrul acesteia se va distinge componenta estetică. Pe calea unei astfel de concepții noi, procedăm după un cerc metodic, a cărui utilitate urmează a fi dovedită. Analizăm, mai întâi, știința tradițională a literaturii, pentru a vedea după ce criterii și perspective își sistematizează domeniul de studiu. Sugestiile astfel primite pentru o posibilă sistematizare - ea este de natură semiotică - urmează să fie folosite

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

într-o etapă generalizatoare următoare, pentru a contura domeniul nostru de studiu, textul și știința lui. De aici urmează apoi o întoarcere la știința literaturii, al cărei caracter estetic va fi fondat din nou pe concluziile trase în partea de știință a textului. Prezentarea acestei vaste și complexe problematici care, în mod firesc, nu poate fi decât aproximativ completă, are loc într-un amestec de teorie, critică și analiză. Începem cu o parte critică: cu delimitarea criteriologică a obiectului „literatură", așa cum s-a făcut până acum.

1. OBIECTUL DE STUDIU „LITERATURĂ"

O lucrare mai recentă în legătură cu metodologia științei literare (Pollmann 1971: 1-27) deosebește două posibilități fundamentale de utilizare a noțiunii de „literatură": una de sine stătătoare și una dependentă. Ca „dependentă" („unselbständig") e considerată *acea literatură care are o „utilitate transcendentă conștiinței"* („bewusstseinstranszendente Sachdienlichkeit"): literatura obiectivă și de specialitate („Sach - und Fachliteratur"). Ea aduce informații despre lucruri, persoane și procese din realitate („lebensweltliche Wirklichkeit"). Față de aceasta, literatura apare „independentă și propriu-zisă" („selbständig und eigentlich"), când „într-o operă lingvistică transmisă, dincolo de a fi simplă unealtă, limba devine « sesizabilă » și ca valoare în sine". Această opoziție este elucidată și prin termenii lui Roland Barthes *message dénoté* și *message connoté*. În această formulare denotația semnalează referirea comunicării literare la obiect, în timp ce conotația pune în evidență caracterul ei autoindicator, reflexiv („Selbstverweisungs-charakter"). Ca „mesaj conotativ", literatura se împarte în *literatură retorică, literatură frumoasă* (*belles lettres*, beletristică) și *poezie*. Literatura retorică se caracterizează prin autocorelare a limbii („Selbstzuordnung"), literatura frumoasă, în plus, printr-o corelare constructivă nouă („neu aufbauende Zuordnung") și o obiectivizare și expresivitate *sui generis*, iar poezia, ca un caz ideal de literatură, se caracterizează printr-o integrare a tuturor acestor momente, care se fac simțite „până în urzeala densă a textului" („bis ins Gewebe des Textes hinein als Dichte spürbar"[2], Pollmann 1971: I-32). Așadar, cele trei noțiuni de literatură reprezintă în același timp grade ascendente ale faptului de a fi literatură. Literatura retorică, frumoasă și poetică sunt considerate de autor ca domenii propriu-zise ale științei literaturii; rămâne exclus cel de al patrulea tip de literatură: literatura obiectivă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Tipologia prezentată aici și argumentarea ei dovedesc dificultatea științei literaturii contemporane de a-și defini în mod satisfăcător obiectul de studiu. Această dificultate iese la iveală mai întâi în terminologia ambiguă a unor expresii ca „propriu-zis", „independent", „dependent", „sesizabil", „corelare constructivă nouă", „densitate", care lasă aprecierea faptului literar mai degrabă în seama unei experiențe intuitive decât a unei rațiuni critice aflate în căutarea unei scări de valori general-valabile. În plus, problematica criteriilor literare este mai degrabă mascată decât elucidată, căci se ridică întrebarea, cum pot fi constatate intersubiectiv utilitatea transcendentă conștiinței, ce ar ține de literatura obiectivă, expresivitatea sui generis a literaturii frumoase și densitatea poeziei. O a treia sferă de probleme se referă, în cele din urmă, la *ierarhizarea valențelor literare și la alcătuirea unui canon de genuri literare*. Sistemul lui Pollmann implică și una și alta. Pe de o parte, conține o prezentare funcțională gradată a limbii literare, pe de alta - și bazată pe prima - o piramidă de texte, al cărei vârf calitativ îl formează poezia, iar baza, literatura obiectivă. Chiar dacă facem abstracție de dificultatea stabilirii unor calități literare deosebite, problematica rămâne totuși actul de evaluare în sine. Căci, el are o consecință imediată: eliminarea pripită a literaturii create în slujba unui scop din domeniul demn de o cercetare științifică. Prin aceasta, însă, se împiedică o reflecție fundamentală atât asupra bazei comune, cât și asupra diferenței estetice între texte literare și non-literare.

Momentul valorii, fie ea negativă sau pozitivă, este dintotdeauna propriu noțiunii de „literatură". De regulă, calitatea valorică e una pozitivă. Ea își găsește expresia în numeroase definiții restrictive ale literaturii. Cea a lui Pollmann e doar una dintre multe. O altă definiție, care aparține lui Wolfgang Kayser (1959: 14), atribuie literaturii o „obiectualitate de tip propriu" („Gegenständlickeith eigener Art") și limbii „caracter structural" („Gefügecharakter"). O alta o caracterizează ca obiect sui generis al cunoașterii, cu un statut ontologic special („an object of knowledge *sui generis*; which has a special ontological status" Wellek/Warren, 1956: 144). În sfârșit, T. C. Pollock (1942) introduce un sistem categorial, care se apropie foarte mult de cel al lui Barthes/ Pollmann. Și anume, deosebește, în afară de limbajul cotidian cu simpla funcție de comunicare (*phatic communion*) două forme specifice de

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

acțiune a limbajului: un simbolism referențial (*referential symbolism*) la limbajul științific și un simbolism evocator (*evocative symbolism*) la limbajul literaturii. Acolo unde lipsește evocarea în forma unei experiențe proprii, e vorba de pseudoliteratură.

Șirul delimitărilor între literatură și non-literatură ar putea fi continuat. La fel de derutant este rezultatul unei priviri de ansamblu asupra diferențierilor în cadrul celor două domenii. Să luăm, de exemplu, pentru unul din ele, pe F. W. Bateson (1972: 62) care delimitează *non-literature de would-be literature* și *subliterature*. Pentru aceasta ia, pe rând, ca trăsături distinctive, prezența unor scopuri utilitariste, ilizibilitatea și divertismentul jurnalistic. Pe de altă parte, poate fi considerată ca reprezentativă clasificarea lui Pollmann, despre care s-a vorbit deja în amănunt: „literatura" se subdivide în literatură retorică, frumoasă și poetică. Pollmann nu este singurul autor care pune poezia în vârful scalei de literaritate. Numeroase titluri din publicații de știință literară susțin această prioritate a poeticului (printre alții Dilthey 1906, Müller 1939, de asemenea, Allemann 1957 și Seidler 1969). O formulare explicită se află deja în cunoscuta *Art Poétique* (1874) a lui Paul Verlaine, care prevestește un nou ideal de poezie muzical-expresivă și care - spre contrastare - încheie cu versul: „Et tout le reste est littérature". Benedetto Croce ridică această dihotomie la rangul de principiu estetic, în tratatul său *La Poesia* (1936). Față de studiul elitar al poeziei, el repartizează literatura cu subspeciile ei în domeniul ce aparține civilizației.

Toate aceste cazuri arată o decădere a noțiunii de literatură care face ca ea să fie aproape identificată cu o banală „joacă de-a scrisul". Cum se explică un astfel de fenomen - fie că prin forma legată a poeziei, fie că printr-o superioritate a liricului sau printr-o sublimare idealizată a creativității, a trăirilor, a atemporalului, a genialității în poezie (cf. Hamburger 1973, Conrady 1973, Ross 1973) - poate rămâne nedecis. În orice caz, observatorul confruntat cu multitudinea definițiilor amintite se vede într-o oarecare derută și el înclină să adere la o explicație resemnată: „Literatură este ceea ce consideră fiecare că este literatură" (Hess, 1972: 99).

Această derută se întărește și la o privire asupra istoriilor literaturii. Aici ar trebui să se facă o explicitare a noțiunii de literatură, pe care autorii o pun la baza prezentării istorice respective. Dar, așa ceva nu se întâmplă. În locul ei, întâlnim un amestec pestriț de texte puse în discuție

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

conform când cu una când cu alta dintre noțiunile de literatură. Alături de opere din „poezia aleasă" (*Eneida* lui Vergil, *Hamlet* al lui Shakespeare, *Faust* de Goethe, *Avarul* lui Molière), stau și acelea ale „literaturii de rând", și anume, ale literaturii triviale (robinsonade), istorice (*Declinul și căderea Imperiului Roman* a lui Gibbon), retorice (predicile lui Bossuet), obiective (*Istoria naturală* a lui Pliniu cel Bătrân) și jurnalistice (*The Spectator* al lui Addison și Steele). Desigur, un motiv nu lipsit de importanță pentru aprecierea literar-istorică a unor texte mai puțin calificate este acela că din perioada respectivă (antichitate, perioada vechii germane de sus și a englezei vechi) s-au păstrat doar puține documente scrise și, de aceea, ne considerăm fericiți să putem completa puținele vestigii de poezie cu alte texte-document, cu consecința ca o astfel de *istorie a literaturii să devină mai mult o istorie a culturii orientată spre ce s-a scris*. Când, mai apoi, fluviul literar al tradiției curge mai din plin, se obține un spectru lung de texte (nu numai scrise, ci mai nou și orale) care, după un procedeu specific, sunt cuprinse în istoriile literaturii sau alungate din ele. Dar, tocmai asupra criteriilor unei astfel de selecții nu se reflectează aproape deloc.

Exemplul cu istoriile literaturii a fost prins aici, pentru a se arăta cum insuficiența perspectivei teoretice se repercutează în inconsecvențe concrete. Cu atât mai imperioasă apare necesitatea de a se găsi un sistem de relevanțe metodice, care să ajute la descâlcirea ghemului de definiții existente pentru literatură. Un astfel de sistem nu numai că ar putea pune la îndemână viitorilor istorici literari un fir conducător, ci ar pune, în plus, într-o lumină adecvată și noțiunile tradiționale de esteticitate literară.

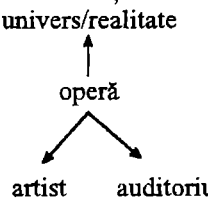
1.1. PATRU PERSPECTIVE ASUPRA NOȚIUNII DE „LITERATURĂ"

Literatului american M. H. Abrams îi revine meritul de a fi prezentat în cartea sa *The Mirror and the Lamp* (1958: 3 și urm.) nenumăratele discuții despre literatură. El le prinde într-un sistem de patru perspective, în lumina căruia istoria criticii literare apare ca o construcție dinamică cu permanente modificări în algerea aspectelor primordiale. Ca punct de plecare este folosit un sistem de coordonate, care ține seama de toate momentele relevante producerii artei. Acesta cuprinde atât produsul de

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

artă (*work*), cât și cele trei puncte de referință ale sale: artistul (*artist*), auditoriul (*audience*) și realitatea (*univers*).

Reprezentarea grafică a relațiilor dintre ele se prezintă astfel:



Corespunzător acestui sistem de relații, în care intră orice operă de artă, autorul deosebește mai întâi trei teorii ale literaturii: cea mimetică (relația operă-univers), cea expresivă (relația operă-artist) și cea pragmatică (relația operă-auditoriu), la care se adaugă, ca a patra, teoria „obiectivă" (autonomia operei de artă). După cum reiese din discuțiile ulterioare, aceste teorii au decis, în funcție de dominarea uneia sau alteia, de-a lungul istoriei, ce era sau nu literatură. Astfel, în clasicism, a predominat teoria mimetică, în timp ce, de exemplu, romantismul german vedea criteriul adevăratei literaturi în expresivitate.

Alegem și noi cele patru dimensiuni ale literaturii stabilite de Abrams ca bază pentru discuțiile ce urmează. Vom încerca să lămurim cum se poate stabili „literaritatea" literaturii. Păreri ale diferiților autori (printre care poetologi, critici, literați) vor servi ca material ilustrativ. Prezentarea nu pretinde nici pe departe a fi completă; ceea ce ne interesează mai ales este să elucidăm premisele fundamentale ale modului nostru de a înțelege literatura. Pentru o mai mare precizie a expunerii, facem două modificări la terminologia lui Abrams, înlocuind expresiile „pragmatic" cu „receptiv" și „obiectiv" cu „retoric". În cel dintâi caz, ținem cont de aspectul legat de auditoriul operei literare, în cel de al doilea caz, de forme deosebite ale mediului ei lingvistic. În general, așadar, sunt puse în discuție următoarele categorii fundamentale ale literaturii: mimesis-ul, expresivitatea, receptivitatea și retorica.

1.1.1. Noțiunea mimetică de literatură

Mimesis (*imitatio*, imitație) se numește cel mai vechi criteriu pentru delimitarea fenomenului literar. Platon a fost primul care l-a discutat în amănunt, adăugându-i, ce-i drept, și un sens peiorativ, motivând că orice

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

imitație atrage după sine o pierdere în realism față de existența reală a ideilor. Ba mai mult, imitația în artă pierde de două ori din realism, căci aceasta nu reflectă nemijlocit idei, ci doar imaginile acestora (realitatea lumii fenomenale). Abia Aristotel, elevul lui Platon, a fost cel care a dat imitației demnitatea ei estetică, definind, la începutul *Poeticii* sale, eposul, tragedia, comedia, poezia ditirambică, precum și muzica de flaut și liră ca variante ale imitației (1447 a 2). Această fundamentare a ceea ce e literatură a făcut epocă în Europa, așa încât prin secolul XVI, Sir Philip Sidney a putut scrie în poetica sa directoare pentru epoca elisabetană: „Poetry therefore is an art of imitation, for so Aristotele termeth it in his word *mimesis*, that is to say, a representing, counterfeiting, or figuring forth - to speak metaphorically, a speaking picture..."[3] (1965: 101). Deja Gottsched afirmă categoric în *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1751: 99): „Poetul este singurul care are printre trăsăturile esențiale, capacitatea de a imita natura și de a o lua drept unicul său model în toate descrierile, povestirile și ideile sale". Numărul autorilor care, de la Platon și Aristotel încoace, s-au dedicat temei mimesisului literar (cf. Daiches 1956: cap. I-II) formează, de fapt, o întreagă legiune (Koller 1954, Boyd 1968).

Aproape toți sunt de acord cu faptul că o astfel de imitație nu este o simplă copie a lucrurilor existente, ci - în terminologia lui Auerbach - „realitate reprezentată" („dargestellte Wirklichkeit"). Această realitate nu reprezintă ceea ce există, ci ceea ce poate exista. Literatura înțeleasă astfel nu tinde spre real, ci spre posibil. Tocmai în aceasta constă „statutul ontologic deosebit" (Wellek/Warren) al literarului despre care am mai vorbit, tocmai aceasta este ceea ce, în definițiile lui Kayser și Pollmann, era numit „obiectualitate de tip propriu". Alți termeni sunt: ficțiune, iluzie, aparență frumoasă („schöner Schein" - sintagmă în care cuvântul „frumos" se referă la aspectul estetic al acestui mod de reprezentare a realității). Termenii arată limpede că adevărul poeților este de alt fel decât lumea verificabilă a realului. După Aristorel, el este mai „filozofic", adică posedă un grad mai mare de generalizare. De aceea, o înțelegere mimetică a literaturii neagă texte care dovedesc o legătură strânsă cu obiecte reale: știri, descrieri de călătorii, referate științifice, istorie. În critică, de exemplu, a durat mult timp disputa în legătură cu întrebarea dacă eposul lui Lucan despre războiul civil este literatură sau cronică în

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

versuri (Papajewski 1966). Dar, și azi ne mai este adesea greu să delimităm exact ficțiunea de realitate. Dovadă ar putea fi și numai numeroasele lucrări despre romanul istoric.

Aristotel deosebește trei aspecte ale imitației: obiectul, modul și mediul ei. Fiecare dintre aceste aspecte implică posibilități de clasificare care conduc spre evidențierea anumitor valențe în cadrul domeniului literaturii mimetice. Astfel, în legătură cu *obiectul* imitației, este de mare importanță înțelegerea noțiunii de natură, care-i stă la bază. În funcție de conceperea naturii în mod idealist, realist sau peiorativ, respectivele conținuturi și forme ale literaturii se apreciază pozitiv ori negativ. Atâta timp cât era valabilă așa-numita „poetică de broaștă" (« Ständepoetil »), numai aristocrația era demnă de cele mai înalte forme ale literaturii, epopeea și tragedia. Burghezii și țăranii, care nu erau socotiți în stare de fapte nobile, erau damnați spre specii inferioare (comedia, satira, romanul). Când mai apoi, începând cu romantismul, a început o egalizare socială a obiectelor demne de literatură, noțiunea idealistă despre *mimesis* s-a discreditat. În locul ei a trecut realismul, care cerea o descriere exactă, naturalist-științifică, a lumii fenomenale. De când, în cele din urmă, a fost acceptat și mimesisul peiorativ în *Ästhetik des Hässlichen (Estetica urâtului)* a lui Rosenkranz (cf. și Jauss [ed.] 1968), toate concepțiile mimetice asupra obiectelor intră într-o concurență estetică, care culminează în așa-numita „dispută literară zürich-ezã".

În noțiunea de *mod* al imitației, la Aristotel, este cuprinsă și problematica speciilor. După cum s-a mai sugerat deja, există o strânsă legătură între obiectul și modul imitației, așa încât genul literar este corelat cu „sfera" realității prezentate. Epopeea și tragedia s-au bucurat mult timp de faima genurilor superioare, cărora le sunt pe măsură doar persoane nobile, sentimente alese, acțiuni generoase și un stil elevat (*genus grande*). Din acest motiv, nu au întârziat să apară controverse, atunci când burghezul a acaparat tragedia (sub forma tragediei burgheze) și domeniul epicului (sub forma romanului) (cf. printre alții, Szondi 1973, Watt 1963). O evoluție analogă începe, din romantism încoace, și în domeniul liricii. Modul în care conținutul și forma pot contrasta, îl arată, în cele din urmă, parodia, care este cunoscută, de exemplu, sub formă de poem eroi-comic (*mock-heroic-epic*, Pope *Răpirea buclei*).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Mediul imitației literare este limba, în formă scrisă sau orală. Deoarece există, în afară de imitația literară (adică lingvistică), și una vizuală (în pictură și plastică), și una acustică (în muzică), apare posibilitatea fundamentală a unei concurențe între artele mimetice. Această dispută comparativă se referă atât la arta reprezentării (mai ales fidelitatea față de natură), cât și la efectul imitației. Cunoscută este *rivalitatea între literatură și artele plastice* care, începută în secolul XVI, a durat până în secolul XVIII (Hagstrum, 1958). Ea renaște în secolul nostru prin lupta ce se dă între film, televiziune și tipărituri, pentru a câștiga simpatia publicului. Comics-urile și reclama caută să integreze în imagini forme semiotice verbale și vizuale. Împreună ocupă domeniul epicului și dramaticului (Ehmer [ed.] 1972). În timp ce aici se pune în discuție capacitatea mimetică a fiecărui mediu în parte, o cu totul altă problemă se ridică în legătură cu calitatea specific literară a mediului lingvistic. Această calitate noi o numim „retorică" și o vom discuta la momentul potrivit (1.1.4).

Dacă - după această expunere - aruncăm o privire asupra prezentărilor din istoriile obișnuite ale literaturii, rămânem cu impresia că ele se referă, în primul rând, la o accepțiune mimetică a literaturii. „Literatura obiectivă" rămâne, în mare parte, netratată, chiar dacă unele excepții depășesc acest cadru: opera istorică a lui Tucidide, *Istoria Naturală* a lui Pliniu cel Bătrân și *Declinul și căderea Imperiului Roman* a lui Gibbon. Corpuri străine sunt și opere ca: *Confesiunile* lui Augustin, *Jurnalul* lui John Evelyn, *Eseurile* lui Bacon și *Aforismele* lui Schopenhauer, care ar contraveni caracterului mimetic fundamental al unei istorii literare. Se pare că pentru cuprinderea lor sunt valabile alte criterii de literaritate decât cele mimetice, de tipul celor discutate aici. Pe de altă parte, se observă că nu este atins absolut tot ce este mimetic și că s-a făcut o selecție care nu ține cont, de exemplu, de obiectivizările triviale ale unui roman etnic. Nu numai obiectul, ci și forma și mediul imitației sunt supuse unei selecții evaluative, care se manifestă printr-un regim preferențial acordat anumitor specii sau documente de limbă literară. Rezumatul concluziilor astfel extrase este: Noțiunea mimetică de literatură este „intensivă" într-un dublu sens: (1) ea exclude texte non-mimetice; (2) ea implică o gradație de autenticități mimetice, care duce la o a doua selecție (intra-mimetică) a textelor. Ambele aspecte semnalează restricțiile specifice esteticității mimetice.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

1.1.2. Noțiunea expresivă de literatură

Literatura este evaluată după expresivitatea ei, adică după modul în care ea constituie o expresie a autorului ei - această concepție s-a impus de la romantism încoace. O dovadă elocventă pentru aceasta sunt cuvintele ce se află în prefața lui Wordsworth la cea de a doua ediție a *Baladelor lirice*: „Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings"[4]. Expresivitate înseamnă, așadar, trei lucruri: emoționalitate, spontaneitate și - ceea ce rezultă din aceste două - originalitate. Aceste trei noțiuni, însă, își au rădăcina în fantezia poetică care nu ia ca etalon lumea exterioară, ci se consideră pe sine etalon absolut. Literatura în sens expresivist este exteriorizare a eului poetic. Materialitatea textului are, așadar, doar funcție mediatoare. Ea ne trimite la creator ca principiu ce o însuflețește. Expresivitatea literară înseamnă deci: Literatura posedă caracter sugestiv („Verweisungs-charakter").

Emoțiile sunt, în fapt, cele la care ne trimite literatura concepută expresivist. Wordsworth folosește formula „powerful emotions" și vrea să arate cu ea că emoțiile prezentate literar nu sunt unele de toate zilele, ci unele ieșite din comun. Această stare de spirit deosebită asigură textului în cauză o poziție de excepție, care îl ridică deasupra enunțurilor cotidiene. Un al doilea ingredient emoțional, spontaneitatea, îi dă caracterul de sinceritate (cf. Peyre, 1963). În felul acesta, opera este declarată expresie nefalsificată a subiectului poetic. Veridicitatea poeziei nu mai constă atunci într-o relație veristă între realitate și text, ci în veracitatea emoției poetice. Faptul că sentimentul este nemijlocit și deosebit reliefează individualitatea scriitorului. Cu cât sentimentul este mai individual, cu atât textul este mai individual, iar reciproca celor spuse este și ea valabilă. Idealul unei noțiuni expresiviste despre literatură este un text, a cărui unicitate pune în umbră toate celelalte texte. Autorul unui astfel de text poartă, începând cu secolul al XVIII-lea, titlul onorific de „geniu". Trăsătura distinctă a geniului literar este originalitatea.

Concepția despre originalitate a celor care apreciază literaritatea în mod expresivist are consecințe pentru evaluarea textelor astfel realizate. Cea mai importantă consecință este că textele „impersonale" nu sunt considerate literare. Așadar, orice imitație este rău famată - atât *imitatio naturae*, cât și cea a modelelor clasice (*imitatio auctorum*). Orice imitație este demascată ca lustru fals, înșelător. În locul ei, domină expresia eului

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

autorului textului. Acestui ideal al expresivității nu-i sunt pe măsură nici epopeea, nici drama, ci doar poezia lirică. Căci, registrul liric de exprimare conține toate posibilitățile de a prezenta sentimente spontane, deosebite și sincere ale unui vorbitor individual, ale eului liric. Acestei expresivități i se potrivesc la propriu cuvintele lui Collingwood (1947: 11): „Expression is an activity of which there can be no technique"[5]. Și, în fapt, expresivitatea poate fi considerată egală cu o naturalețe extremă, neartificială, dacă ținem cont de postulatul literar al sincerității. O astfel de sinceritate este cea pe care o revendică personalități mai complexe și pentru forme de exprimare extrem artificiale. Căci, tocmai în natura principiului expresivității stă faptul că diferențierii emoționale și ideatice îi corespunde o idiosincrasie tehnică (în domeniul tematic, al motivelor și al stilului). Pe baza unor astfel de cugetări, devine clar că un ideal literar, care declară individualul și originalul drept fundament al artei sale - duce de-a dreptul la criptic și ermetic. Dacă am ridicat expresivitatea la calitatea de etalon pentru aprecierea esteticității lingvistice, atunci de la „poezia populară" romantică până la ermetismul poeziei moderne nu mai e mult. Atunci a avut dreptate și T. S. Eliot în *The Three Voices of Poetry*, spunând că cea dintâi voce a poetului este aceea care - fără public - vorbește numai către sine, o afirmație care coincide perfect cu a lui Benn despre „trăsătura monologică" a liricii moderne. Aici se pierde atitudinea de receptare specifică teoriei expresivității și anume *intropatia* („Einfühlung") și se face loc analizei tehnice. Aceasta înseamnă că esteticitatea literară se modifică. Retoricul înlătură expresivul.

O scurtă privire asupra istoriilor literaturii de azi arată foarte repede că idealul de literatură expresivist este bine reprezentat. Aceasta nu ne miră, căci istoriografia literară - ca orice istoriografie - este copilul acelei epoci care a impus respectivul mod de gândire: romantismul. Chiar și acest fapt explică de ce - cu toate sforțările contrare ale unora - istoriile literaturii sunt încă istorii ale creatorilor și nu exclusiv ale creațiilor. Renunțarea la (auto)biografii în favoarea analizei de text nu schimbă prea mult această situație. Istoria literaturii rămâne, în continuare, dominată de mari personalități, numai că în locul vieții a trecut opera lor; textul îl reprezintă pe artist. Așa se face că nu întâmplător literatura de masă non-expresivistă (publicistica, reclama, literatura, obiectivă și trivială) este rar reprezentată în istoriile literare. Pe de altă parte, se

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

consemnează genuri literare, al căror cadru, de obicei preponderent mimetic, este depășit de trăsături tipic expresive: autobiografia (de exemplu, la B. Cellini, B. Franklin, Goethe), jurnalul (la S. Pepys, F. Hebbel, A. Gide), cuvântarea (la Cicero, Fichte, Churchill), epistola (la Paulus, Goethe-Schiller, Byron), memoriile (la Marco Polo, Cardinalul Retz, Casanova, Bismarck), eseul subiectiv (la Montaigne, Eliot), literatura de reflexii filozofice (la Nietzsche, Ortega y Gasset). Astfel de genuri arată, într-un mod excepțional, subiectivitatea autorului, atitudinea sa față de literatură, religie, filozofie, societate și față de sine. Într-o istorie literară „pur mimetică" ele nu și-ar găsi locul. Același lucru ar urma să se întâmple, prin analogie, chiar dacă nu fără replică (cf. discuția din Behrens, 1940) și cu cea mai înaltă formă de manifestare a „literaturii eului": lirica.

1.1.3. **Noțiunea receptivă de literatură**

A privi literatura din punctul de vedere al receptării ei, înseamnă a lua în considerație efectul, impresia provocată asupra ascultătorului/cititorului. Drept cauză a acesteia stau, printre altele, forma mimetică, expresivă și stilistică a textului, dar și prezentarea lui impresionantă (de exemplu, într-o piesă de teatru). Posibilitățile de impresionare sunt numeroase. Aceasta pentru că din antichitate există concepte ale literaturii ce se leagă de efectul ei. Din timpuri străvechi, autorul a trebuit să-și pună întrebarea asupra cărui public și în ce mod vrea să acționeze. Pe de altă parte, fenomenul receptării literare i-a provocat, nu arareori, pe critici (cf. Fraser, 1970). Aceasta își găsește justificarea în natura lucrurilor, căci aici literatura este înțeleasă ca forță ce creează și modifică realitatea. În centrul acestei concepții (despre receptare) stă cititorul. Modul și intensitatea în care textul îl afectează este măsura etalon pentru ceea ce poate fi considerat literatură. Spus altfel, textele fără efect sunt nonliterare, cele ce au o înrâurire asupra receptorului sunt literare. Acest principiu urmează să fie ilustrat de trei forme de receptare: cea psihagogică, cea sociologică și cea intraliterară.

Varianta psihagogică a discuției despre felul receptării este fundamentală pentru așa-numita „Wirkungsästetik" („estetica receptării") care a influențat gândirea poetologică până în secolul XVIII. Izvoarele ei le găsim în teoria lui Aristotel despre *hedone* și *catharsis*, în *prodesse*

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

și *delectare* a lui Horațiu și în triada retorică a efectelor, *docere*, *delectare* și *movere*. Aceste categorii, care se referă la existența morală, estetică și afectivă a omului, au fost impuse de-a lungul istoriei la modul absolut, fie câte una, fie toate laolaltă. Urmarea a fost o canonizare a textelor prin criterii variabile de apreciere a dezideratului impus lor. Un moralism sever, cum a fost cultivat în parte de poezia didactică, exclude tendințe estetizante, pentru a nu mai vorbi de cele patetice. Pe de altă parte, un estetism extrem (*l'art pour l'art*) respinge categoric orice îndoctrinare etică. Din contră, patosul se impune, pe de o parte, ca o categorie independentă a efectului, pe de altă parte, intră în legătură cu o componentă etică și(sau) cu una estetică (Stone, 1967, Rotermund, 1972). Ca o ultimă posibilitate apare sinteza dintre util (*utile*) și plăcut (*dulce*), care reprezintă pecetea epocii clasicismului (Bray, 1963). În funcție de dominarea uneia sau alteia dintre aceste categorii se formează incluziuni și excluziuni de arii de texte literare („Textfelder") care se supun sau nu respectivelor categorii. Corespunzător acestui fapt, se schimbă și înțelegerea esteticității literare. O istorie a criticii literaturii dedicată aspectului receptării ar putea dovedi foarte ușor această afirmație.

Alături de această concepție puternic marcată de tradiția înțelegerii efectului literaturii există și una mai nouă, care poate fi numită *sociologică*. Ea poate fi interpretată fie calitativ, fie cantitativ. Primul mod de interpretare privește literatura - după cum spune Edwin Greenlaw (1931: 174) - „în lumina contribuției ei potențiale la istoria culturii".

Acesta este aspectul sub care se vor înțelege acele liste de „mari cărți" (*Great Books*) apreciate în lumea anglo-saxonă ca o documentație asupra ideilor care au avut o contribuție însemnată la istoria culturii umane prin intermediul tiparului. O astfel de atitudine reiese limpede, de exemplu, dintr-o lucrare cu titlul „Tipăriturile și mintea omului" (*Printing and the Mind of Man* -Carter/Muir, 1967). În ea sunt descrise în total 424 de opere relevante pentru istoria culturii, printre care dicționare, atlasuri, tratate, biografii, istorii, encilcopedii, tratate filozofice și de științe ale naturii. Toate acestea sunt, cum spune traducerea germană a titlului: *Bücher, die die Welt verändern* (*Cărți care schimbă lumea*, 1969, mai bine zis: au schimbat-o). Așadar, criteriul de selectare este înrâurirea socială a conținuturilor (religioase, științifice, fictive) răspândite de ele. Dacă elementul calitativ joacă în acest caz un rol, în listele de best-sellers, criteriul este exclusiv numeric și se ghidează după cifrele făcute publice în legătură cu vânzarea textelor (Mott, 1966, Lehmann-Haupt, 1951).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Atât criteriul valoric luat din statistica vânzărilor, cât și cel al importanței cultural-istorice, determină *un canon literar - care se deosebește evident de domeniul mimetic* (expresivist, retoric), al textului, *fie și numai prin luarea în considerare a unor dovezi non-mimetice* (*non-expresive, non-retorice*). În același timp, există parțial și legături cauzale cu receptivitatea psihagogică și intraliterară.

Efecte psihagogice și sociale ale textelor sunt, la rândul lor, răspunzătoare de un al treilea tip de efect literar: *efectul textelor asupra textelor*. Este vorba aici de *problema receptării intraliterare, pe care antichitatea o denumea imitatio auctorum.* Textele și conținutul lor, caracterele și structurile își au o viață postumă, după cum arată istoria mitului atrizilor, a robinsonadelor, a sonetului shakespearian și a utopiilor. În felul acesta, ia naștere o „literatură universală" care depășește limitele de spațiu și timp, dar mai ales limitele lingvistice. Deși, prin conținut, mult mai veche, noțiunea a fost conturată abia de *Goethe* care face responsabilă pentru apariția ei „epoca contemporană extrem de agitată" și „comunicarea mult facilitată" (din Strich 1957: 370). Dacă *identificăm „literatura receptării"* („Rezeptionsliteratur") *cu „literatura universală", atunci trebuie înțeleasă prin aceasta totalitatea textelor ce au fost comunicate dincolo de spațiu, timp și limite lingvistice,* texte care asigură continuitatea activității scriitoricești în cadrul unei arii de cultură, de exemplu, cea apuseană. *Atunci, literatura este receptivă în sensul că fiecare operă formează o verigă distinctă dintr-un lanț literar dependențial care începe în antichitate și ajunge până în zilele noastre.* Gradul de literaritate al fiecărui text în parte este evaluat conform poziției sale în lanțul dependențial. Procedeul metodic folosit este comparația de texte (Weisstein 1968, Rüdiger [ed.] 1971, 1973 a, Levin 1973). În această accepțiune a literaturii nu intră nici un text care, pe baza unei originalități oarecare (lingvistice, tematice, formale), nu a avut imitatori, așadar, literatura cu un mare grad de expresivitate. Din acest motiv, însinguratți atât de importanți ca Hölderlin, Rimbaud și Hopkins nu ar avea ce căuta într-o istorie a literaturii receptării. În afară de aceștia, unii dintre poeții manieriști, romantici și moderni vor fi de asemenea în pericol de a nu fi cuprinși acolo. O calitate mai mică a receptării ar putea-o înregistra și așa-numita literatură epigonală. De altfel, scara intraliterară de valori ar putea fi încă mult perfecționată. În totalitatea ei, ea arată prezența unei noțiuni fundamentale despre literaritate, care - deși nu rămâne neinfluențată - este, totuși, foarte diferită de celelalte moduri de receptare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Comună tuturor formelor de receptare esre referirea la receptorul literaturii. În funcție de criteriile ce i se aplică, noțiunea de receptare se modifică. Astfel, se poate vorbi de o receptivitate psihologică, sociologică, filozofică. O formă aparte apare atunci când receptorul de text este în același timp și creatorul lui. Este cazul tipului de receptare discutat în urmă, căruia i-am dat numele de „intraliterar". Despre toate conceptele de efect, prezentate aici, se poate afirma în general că nu au pătruns prea sistematic în istoriile literare. Categoriile receptării reprezentate acolo se datoresc mai mult unei proceduri sporadice, negândite. Aceasta se manifestă în cazul receptării psihagogice printr-o critică impresionistă, care alege „gustul" personal al scriitorului ca punct de plecare, și în cel mai bun caz, prin definirea speciilor sub aspectul efectului lor (de exemplu, poezie didactică, roman de groază). Faptul că și conceperea sociologică a noțiunii de efect este reprezentată insuficient, devine evident atunci când se întreprinde o enumerare literar-istorică a unor opere non-ficționale (filozofice, de critică socială, istorice) care, în momentul apariției lor, s-au bucurat de o mare răspândire. Funcția lor este rezumată adesea la a prezenta informații despre *back-ground*-ul epocii literare respective; doar arareori le este dat ca, pe baza unei noțiuni sociologice de literatură, să-și poată revendica un drept de existență proprie. O problemă nerezolvată unitar este mai apoi și receptivitatea intraliterară, în măsura în care ea este eventual cuprinsă în istoria literară tradițională. De regulă, ea apare aici doar prin trimiteri ocazionale la izvoare sau paralele între teme, motive și forme. Trepte ale recepționării sau conexiuni mai ample în acest proces nu sunt scoase în evidență. Consecința acestor observații nu poate fi decât necesitatea unui mai bun demers logic. Premisa esențială pentru acesta este, însă, recunoașterea faptului că literatura înțeleasă ca obiect al receptării este un fenomen extrem de complex, a cărui descifrare cercetarea a realizat-o până în prezent doar parțial. Din acest motiv, rezultatele viitoare ale istoriei literaturii recepționiste vor purta amprenta provizoratului.

1.1.4. **Noțiunea retorică de literatură**

Ca și la Pollmann (1971: 12-7), este considerată aici drept „retorică" acea literatură care se remarcă printr-o formă lingvistică deosebită. Aceasta poate fi, de exemplu, marcată de abateri de la norma limbajului cotidian. La rândul ei, abaterea se concretizează în „vorbirea figurată" („figürliche Rede"); aflăm acest lucru în secolul XVI, în *Poetica* lui George Puttenham (1589), unde se spune:

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

„Figurative speech is a novelty of language evidently (and yet not absurdly) estranged from the ordinary habit and manner of our daily talk and writing, and figure itself is a certain lively or good grace set upon words, speeches and sentences to some purpose and not in vain, giving them ornament or efficacy by many manner of alterations in shape, in sound and also in sens"[6] (Smith [ed.] 1959: II 165).

Figurile retorice formează, așadar, un sistem de categorii de modificări, respectiv, abateri, care descriu în mod diferențiat diverse grade de artificialitate lingvistică și de efecte estetice și emoționale evocate prin acestea. *Abaterea ia naștere prin înstrăinarea (estranged) de norma vorbirii cotidiene*. Ea nu este un scop în sine pur, ci este legată funcțional de un efect decorativ sau afectiv. Ca unitate fundamentală a abaterii lingvistice este considerată *figura retorică*. Un contemporan al lui Puttenham, retoricianul englez Henry Peacham, conturează caracteristicile ei formale:

„A figure is a fashion of words, oration, or sentence, made new by art, turning from the common manner and custom of writing or speaking"[7] (1577: B.i.r.)

Așadar, abaterile au întotdeauna loc pe fundalul unei gramatici a limbii cotidiene și anume, la toate nivelurile lingvistice: cel al textului (de exemplu, al unei cuvântări), al propoziției, al cuvântului (morfemului) și - după cum se poate întrezări deja la Puttenham - și la nivelul sunetului (al fonemului). Sunt luate în considerație chiar și schimbările semantice și grafemice. Producerea unor astfel de „modificări" solicită capacitatea artistică a creatorului de text. Produsul acesteia este - în terminologia lui W. Kayser (1959) „opera de artă lingvistică" („Das sprachliche Kunstwerk").

Noțiunea de literatură astfel fundamentată exclude orice *text non-retoric*; în schimb, implică, de exemplu, și texte non-ficționale, în măsura în care ele dovedesc o formă lingvistică artificial-artistică. Pornind de la punctul de vedere că literatura este un artificiu lingvistic, pot fi prinse într-o istorie a literaturii și epopeea didactică despre agricultură a lui Vergiliu, și eseurile lui Bacon, și aforismele lui Schopenhauer, și predicile lui Bossuet, și epistolele lui Petrarca, precum și lucrările de istorie ale lui Carlyle. Ba chiar texte moderne de reclame ar putea să-și revendice un loc acolo (cf. Spitzer 1962: 248-277). Pe de altă parte, sunt excluse acele opere ale căror merite lingvistice sunt considerate minore, ca romanele lui Courts-Mahler sau comics-urile americane. Se obișnuiește, în cadrul literaturii retorice, să se facă și alte grupări, luându-se ca criteriu,

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

de exemplu, deosebirea dintre vers și proză. O delimitare precisă este aici adesea dificilă. Oricine care cunoaște evoluția istorică a versului va putea enumera cu ușurință câteva din trăsăturile lui tradiționale: metrul, ritmul, rima, strofa, plasticitatea, dar va da de dificultăți vrând să delimiteze modernul *vers libre* de proza artistică. De asemenea, nu-i va fi tocmai ușor să stabilească criterii precise pentru diferențierea prozei supuse unui scop, deci non-retorice, de proza artistică retorică (cf. Norden, 1958). De aceea, formularea lui W. Krauss pare mai degrabă un aforism spiritual decât un sprijin real pentru orientare: „Proza este literatură numai în măsura în care are poezie" (1969: 41). Ceea ce urmează a fi literatură, *sub specie rhetorica*, nu reiese nici de aici.

1.2. LITERATURA CA „FAPT SEMIOLOGIC"

O privire de ansamblu asupra celor patru explicații date definițiilor intensive ale noțiunii de literatură arată că punctul de pornire ales de fiecare dată include, în același timp, și o normă valorică. Aceasta poate fi redusă la formula: cu cât un text este mai mimetic (expresiv, receptiv, retoric), cu atât mai ușor îndeplinește premisele literarului. În funcție de punctul de vedere pe care îl adopt, îmi apare ca ideal fie imitația reușită, fie expresia originală, fie efectul dominant sau forma lingvistică desăvârșită. Un deficit mimetic, expresiv, receptiv sau retoric îmi va apărea atunci ca deficit al literarității. În felul acesta ia ființă o gamă întreagă de valențe literare, care se întinde de la un ideal (mimetic...) până la antipodul negativ (mimetic...). La unul din capetele ei găsim literatura în toată splendoarea ei, antiteza o formează non-literatura.

Reflexii, ca cele făcute aici, se bizuie pe două premise: prima este că *fiecare din cele patru noțiuni de literatură tratate se bazează pe o singură axiomă*, care se numește când mimetică, când expresivă, când receptivă, când retorică. Cea de-a doua premisă rezultă din prima. Ea se referă la faptul că *valabilitatea exclusivă a unei singure axiome a literarității anulează valabilitatea celorlalte axiome*. Urmarea este că anumite domenii de text devin literare, altele nu, în funcție de axioma pe care ne bizuim. După cum au arătat destul de clar cele discutate până aici, istoria tradițională a literaturii se dovedește inconsecventă, amestecând nereflectat cele mai diverse puncte de vedere literare: aspecte de mimesis stau alături de cele retorice, de cele expresive sau alături de aspecte ale receptării.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Dar, unghiul de vedere pentru care pledăm aici este unul riguros. El acceptă, de dragul acurateței argumentării, stabilirea de relații ideal-tipice. Realitatea, în schimb, se prezintă altfel. Nu trebuie pusă la îndoială posibilitatea ca un text mimetic să aibă o formă lingvistică retorică și un efect afectiv. Mai departe, criteriul expresivității nu exclude pe cel al rezonanței la public; altfel nu am mai citi opere expresive. Și apoi, nici un text retoric nu renunță la expresie, efect sau realism; altfel ar fi complet de neînțeles. Aceasta înseamnă: *cele patru perspective asupra literaturii nu sunt izolate și absolute, ci mijlocite.* Din acest motiv, lucrările de teorie literară prezintă regulat o noțiune intensivă a literaturii, care poate fi considerată sintetică. De exemplu, atunci când W. Kayser indică drept trăsături ale literaturii o „obiectualitate de tip propriu" și „caracterul structural al limbii", atunci el unifică punctul de vedere mimetic cu cel retoric. Pe de altă parte, receptivitatea și imitația se contopesc în afirmația lui Wellek/Warren că literatura este un obiect al cunoașterii de tip deosebit, cu un statut ontologic ales. O imagine mai diferențiată ne oferă concepția lui Roman Ingarden (1965: 25 și urm.), conform căreia opera literară este o construcție polifonă din straturi eterogene, ce cuprinde nivelul sunetelor, al unităților semantice, al concepțiilor schematice și al obiectelor prezentate. Aici se întâlnesc cel puțin trei perspective: cea retorică, cea expresivă și cea mimetică; receptarea joacă și ea un rol important în cele expuse. Dar, nu lipsesc nici lucrări de teorie a literaturii care pun în prim plan cu deosebire un singur aspect. Astfel, în lucrarea deja ades amintită a lui Pollmann, domină retoricul, iar atunci când Hess (1972: 99) se mărginește resemnat la formula: „Literatura este ceea ce consideră fiecare că este literatură", ce altceva este aceasta decât o evidentă poziție recepționistă.

Istoria criticii literare și a poeticii oferă situații foarte asemănătoare. Și în aceste domenii, perspectivele literare se suprapun adesea. Neoclasicistii pun - e drept - accentul pe aspectul mimetic, dar nu ar vrea să renunțe nici la o formă lingvistică retorică, cu atât mai puțin la un efect corespunzător (cf. France 1965). Nici chiar trecerea romantică de la mimesis la expresivitate nu înseamnă, nici pe departe, o renunțare totală la arta lingvistică și a efectelor ei (Dockhorn 1969). Pe de altă parte, *retorica și receptarea au fost dintotdeauna foarte strâns înrudite,* lucru evident într-o parțială repetare a definiției lui Puttenham discutată anterior (în Smith [ed.] 1959: II 165):

„Figurative speech is a novelty of language..., and figure itself is a certain lively or good grace set upon words... giving them ornament or efficacy by many manner of alterations in shape, in sound ans also in sense"[8].

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

În acest citat, autorul descrie figura retorică, pe de o parte, privind efectul ei estetic (*good grace, ornament, efficacy*), pe de altă parte, o caracterizează prin forma ei lingvistică deosebită (*alteration*). Ambele momente sunt indisolubil îmbinate în formularea *novelty of language*, inovație lingvistică, care se referă atât la mediul, cât și la modul deosebit al receptării sale.

Deosebit de frumos este formulată legătura dintre perspective în discutarea nuvelei (*tale*) de către E. A. Poe:

„A skilful artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accomodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single *effect* to be wrought out, he then invents such incidents - he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. And by such means, with such care and skill, a picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplates it with a kindred art, a sense of the fullest satisfaction"[9] (Bungert, [ed.] 1972: 4).

La acest pasaj frapează mai multe lucruri:

(1) *Perspectiva dominantă* - de altfel, scoasă în evidență de autor - *este efectul (effect) nuvelei (tale) asupra receptorului*. Acesta formează măsura etalon pentru reușita estetică a operei literare. Efectul urmărit se concretizează în formula *a certain unique or single effect*, în trăirea unei *satisfaction*. Restul, atât autorul, cât și mediul comunicării literare este în întregime subordonat acestei cerințe.

(2) Prima subdominantă, *mediul lingvistic*, solicită o tratare deosebit de artificială, deci (în sensul nostru) *retorică*. Momentul artistic apare în expresii ca *deliberate care, construct, care and skill*. Ele îl prezintă pe *autorul textului* ca pe *un constructor și inginer*. Activitatea lui constă în a inventa, a combina, a compune, a picta imagini impresionante.

(3) Dacă efectul este scopul final al povestirii, iar mediul este artificial lingvistic, atunci *fantezia poetică este condiția existenței ambelor*. Ea este aceea care anticipează, în imaginea mentală, atât efectul, cât și forma lingvistică. Aceasta ne-o dezvăluie cuvintele: *having conceived... a certain... effect, preconceived effect* și *pre-established design*. Orice vrea să aibă efect, trebuie mai întâi să fie elaborat conform unui plan al fanteziei în variantele sale posibile de formă și efect.

Un rezumat al celor spuse până aici duce la următoarele rezultate: În teoria lui E. A. Poe asupra nuvelei sunt integrate trei perspective literare (cea receptivă, cea retorică și cea expresivă); dintre ele, cea

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

receptivă ocupă locul hegemon. Privite sub aspectul efectului obținut, limba și expresia sunt funcționale; astfel, se impune etalonul estetic. Acei critici care includ teoria lui Poe în istoria esteticii recepționiste au, așadar, dreptate. După cum s-a arătat, acest punct de vedere nu exclude celelalte componente: ele primesc doar o altă pondere. În fragmentul prezentat din recenzia lui Poe despre Hawthorne, este neglijată doar perspectiva mimetică. Absența acesteia se explică prin *rolul constructiv pe care autorul îl atribuie fanteziei imaginative.*

Se pune întrebarea, dacă nu e lipsit de sens să deosebești *patru noțiuni intensive de literatură*, mai ales că - de cele mai multe ori - ele *apar sintetizate*. Această obiecție este susținută și de ideea că pozițiile prezentate pot fi, în principiu, expuse pe orice text. Căci, *fiecare text* stă într-o relație oarecare cu realitatea; el însuși *este realitate reprezentată*. Dar, orice text este, în același timp, *și expresia unui vorbitor*, a unuia individual sau supra-individual. *Orice text realizează, în afară de aceasta, un efect*, oricât de puțin evident ar fi el. Și apoi, *nici un text nu se poate realiza fără medierea limbii*, fie el și numai puțin sau chiar deloc retoricizat. Noțiunile de literatură intensive par să alunece, așadar, spre o noțiune extensivă, pentru a se contopi, în cele din urmă, cu ea. Unde trebuie căutată cauza?

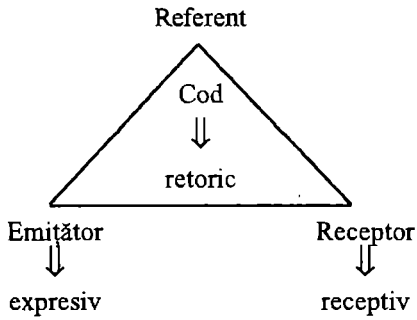
Cele patru noțiuni intensive de literatură prezentate sunt prinse într-un sistem referențial de condiții fundamentale, care este valabil pentru orice comunicare prin semne. Știința generală a semnelor poartă numele de semiotică sau semiologie. În măsura în care literatura este privită sub aspectul ei semiotic, se poate vorbi despre ea ca despre un „fapt semiologic" (semiologisches Faktum" - Mukařovsky, 1970: 138). Numai că fiecare proces semiologic are neapărat patru componente: un emițător care emite semnul; un receptor care recepționează semnul; un referent, la care se referă semnul, și, în sfârșit, un cod care conține întregul inventar de semne. Această prezentare schematică care, între timp (mai ales în lingvistica contemporană), a devenit un loc comun, permite și următoarea reprezentare funcțională:

- emițător - emitere de semne (emisie);
- receptor - receptare de semne (recepție);
- referent - realitate a semnelor (realitate);
- cod - inventar de semne (repertoriu).

Dacă privim sub acest aspect noțiunile de literatură discutate, vom avea o surpriză. Căci, vom descoperi că cele patru perspective din care a

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

fost privit obiectul literatură se corelează cu categoriile semiotice. Noțiunea expresivă de literatură se referă la emițător, cea receptivă la receptor, cea mimetică la referent și cea retorică la codul semnelor literare. Corespondențele descoperite le putem localiza în așa-numitul „triunghi semiotic":



Prin urmare, există o literaritate orientată spre emițător, spre receptor, spre referent și spre cod. Cea orientată spre emițător vrea să zică: literatura este considerată estetică luând în considerare autorul (emițătorul). Definiții analoge sunt valabile și pentru celelalte noțiuni de literatură.

Cu interpretarea semiotică a celor patru perspective literare, concepția lui Abrams, discutată la începutul capitolului 1.1, este pusă într-un cadru referențial mai larg. Ce realizează acest cadru? Vom răspunde la această întrebare mai întâi, dând cuvântul unui autor care a publicat recent o *Semiotică a literaturii* (1972). În această carte, autorul Götz Wienold problematizează optica științifică modificată de noua orientare în cercetare:

„Pe de o parte, tentează unificarea pe care ar putea-o oferi semiotica, pe de altă parte, se impune posibilitatea de a pune la dispoziție semiotica pentru interese de cercetare divergente, posibilitățile de unificare - fie și numai ca fundal - fiind eventual chiar blocate" (1972: 14).

Prima alternativă oferă obiectului „literatură" posibilitatea de a fi inclus într-un sistem de semne cu caracter de universalitate. O astfel de localizare semiotică ar prezenta avantajul că nu pierde privirea de ansamblu asupra fenomenelor și proceselor semiotice, ci, din contră, o menține mereu prezentă. Faptul trebuie înțeles prin unificarea („Unifizierung") concluziilor științifice, de care vorbește Wienold. De

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

la ea ar fi de așteptat, în primul rând, desprinderea literaturii și a științei ei dintr-o existență (și acum încă) ezoterică. Semnul literar ar trebui să se supună comparației cu alte semne și ar primi, abia în acest fel, evaluarea cuvenită. Dar, totodată, dacă neglijăm avantajul renașterii simțului pentru totalitate, apar și pericolele unui astfel de procedeu. Ele poartă numele de „simplificare globală" („globale Vereinfachung") și „judecăți pausale lineare" („flache Pauschalurteile"). Ținta principală a atacului este *specificitatea literaturii*. Aceasta e în pericol de a se pierde sub năvala unui sistem, care pe deasupra nu poate prezenta încă „o teorie semiotică integrată propriu-zisă" („eigentliche integrierte semiotische Theoriebildung" - Wienold 1972: 14). Urmarea ar fi câștigul de noi cunoștințe pe seama unora care de mult sunt considerate ca fixate.

Cea de a doua alternativă dezvăluită de Wienold nu duce la un astfel de pericol. Ea pune în umbră interesele unificatoare ale cercetării în favoarea unei „semioticizări" („Semiotisierung") consecvente a obiectivului literar. E drept că astfel se pierde imaginea întregului; în schimb obținem o diferențiere exactă în cadrul obiectului ales pentru cercetare. Această diferențiere se referă atât la termenul nou câștigat, cât și la lucrurile deja cunoscute. În tot acest proces, nu este exclus ca rezultate deja obținute să fie în parte restructurate sau etichetate cu termeni noi. Pericolul ce amenință aici este simplul nominalism. Acesta poate lua două înfățișări: fie ca minuțiozitate terminologică prea mare, depărtată de acum de obiect, fie ca înlocuire a numelor vechi cu altele noi, fără însă a aduce și o extindere reală a cunoașterii.

Din astfel de observații reiese că alternativele semiotice oferite de Wienold prezintă atât avantaje, cât și capcane. În ceea ce urmează, vom încerca să le folosim la maxim pe cele dintâi și să le evităm, pe cât posibil, pe cele din urmă. Cu alte cuvinte: vor fi folosite scheme de argumentație semiotice și comunicative, dar numai în măsura în care ne par eficiente. În afară de aceasta, nu vom pierde din vedere totalitatea fenomenelor semiotice, dar vom acorda o atenție deosebită obiectului de studiu propriu-zis. Ca obiect ne-a servit până acum literatura. Dorim, însă, să reamintim că, încă de la începutul acestui capitol, am constatat un fapt confirmat apoi adesea de-a lungul istoriei criticii literare și a poeticii, și anume: *noțiunea și obiectul literaturii posedă un caracter exclusiv (intensiv), care le delimitează față de noțiunea și obiectul „text"*. Dacă vrem ca metoda semiotică să aibă vreun sens, atunci ea trebuie să ne ajute să deosebim un semn „textual" de unul „literar". Ne amintim

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

apoi de o altă problemă enunțată mai sus: este oare necesar să diferențiem patru noțiuni intensive de literatură? În lumina expunerilor semiotice de până acum, cercetarea obiectului literatură din unghiuri multiple este de dorit, ba chiar inevitabilă, căci ea ține cont de elementele fundamentale ale oricărei comunicări semiotice. Ceea ce a apărut în lunga tradiție a activității teoretice și practice în domeniul literar se arată, deci, deodată în istoria spiritului - întâmplător sau nu - ca fiind un model semiotic fundamental. Se impune apoi întrebarea, ce concluzii fac posibilă aplicarea acestui model pe obiectul text. Răspunsul la această întrebare constituie primul pas metodic ce trebuie făcut. Cel de-al doilea se referă la literaritatea textelor, în sensul formulării lui Beda Allemann:

„Obiectul științei literaturii (nu este nici limba nici totalitatea textelor literare, ci) este literaritatea textelor" (în Kolbe [ed.] 1969: 149).

Dacă luăm în serios acest citat, atunci *mutatis mutandis* putem zice: Obiectul unei științe a textului (ce trebuie creată), este textualitatea textelor.

---

[1] În germ. „Dichte|, denstitate ne sugerează o etimologie comună, dealtfel eronată, cu „Dichtung", tradus aici cu „poezie".

[2] „Prin urmare poezia este un fel de imitație, motiv pentru care aristotel o cuprinde în cuvântul său *mimesis*, adică o reprezentare, o contrafacere sau o închipuire sau, pentru a vorbi metaforic, o imagine vorbitoare . . ."

[3] „Poezia este revărsarea spontană a unor sentimente puternice".

[4] „Exprimarea este o activitate în care nu-și găsește locul nici o tehnică".

[5] „Vorbirea figurată este o inovație evidentă (și pe deasupra deloc absurdă) a limbii, străină de felul și de modul obișnuit al vorbirii și scrierii noastre cotidiene, iar figura însăși este un farmec oarecare viu și plăcut dat cuvintelor, expresiilor și propozițiilor, care are un anumit scop și nu este în van, conferindu-le o frumusețe și eficiență prin mai multe feluri de modificări în formă, sunet și de asemenea, în sensuri".

[7] „O figură este un fel de cuvânt, expresie sau propoziție inovată de către artă, abătându-se de la modul comun și obișnuit de a scrie sau de a vorbi"

[8] „Vorbirea figurată este o inovație lingvistică . . . iar figura însăși este un oarecare farmec viu și plăcut pus în cuvinte . . . dându-le frumusețe sau eficiență prin mai multe feluri de schimbări ale formei sunetului și de asemenea ale sensului".

[9] „Un artist dibaci a construit o scurtă nuvelă. Dacă e înțelept, el nu și-a format gândurile pentru a le potrivi episoadelor; ci, după ce și-a imaginat cu grijă deliberată un oarecare efect unic sau deosebit, care trebuie obținut, el inventează episoadele [i le combină în așa fel, încât să fie cât mai folositoare în vedrea obținerii efectului imaginat inițial. Dacă cea dintâi propoziție a lui nu tinde spre provocarea acestui efect, atunci el a greșit de la primul pas. În toată compoziția, nu trebuie să existe vreun cuvânt scris, care să nu urmărească, direct sau indirect, proiectul anteconceput. Inițiată astfel, prezentată cu o astfel de grijă și îndemânare, imaginea prinde contur și în mintea celui ce o contemplă într-un fel asemănător, cu un sentiment de cea mai deplină satisfacție".

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Adrian MARIO

LITERATURĂ SAU POEZIE?*

Apariția în sistemul „literaturii" a *literelor frumoase* și a *literaturii frumoase*, lăsa să se întrevadă cu claritate o serioasă subminare a poziției culturale dominante. „Literatura" nu mai înseamnă în mod exclusiv „gramatică", „cunoștințe", „cultură" etc. Dar adevărata breșă în sistem - punct nodal al întregii hermeneutici a ideii de literatură - se produce prin apariția, ca să nu spunem invazia ideii de *poezie*. Poezia formează de acum înainte cu *literatura* un cuplu antitetic indisociabil, cauză a unor disocieri și definiții esențiale. După *scris/oral* și *sacru/profan*, dubletul *literatură/poezie* produce nu numai o nouă falie în structura tradițională a ideii de literatură, dar îi modifică totodată și întreaga structură. Apariția a două zone eterogene, tot mai antagoniste, *literatura* de o parte, *poezia* de alta, duce nu numai la instaurarea și teoretizarea unui conflict permanent, la specializarea tot mai radicală a două domenii „literare", care se resping reciproc, dar și la consecințe hotărâtoare.

Trei aspecte sunt esențiale: 1. *Poezia*, prin desprindere de *literatură*, se constituie într-un sistem propriu, autonom, guvernat de o logică specifică; noul sistem are nevoie la rândul său de propria sa hermeneutică; 2. *Poezia* tinde - prin hipertrofiere, exclusivism și chiar un anumit „imperialism" - să disloce, să se substituie și, în cele din urmă, să elimine total *literatura*; acest termen nu mai poate acoperi întregul câmp al lucrărilor „literare"; 3. Disocierea (o anticipare premonitorie: IV, 6, 3) duce, în mod necesar, la autonomizarea și deci, la recunoașterea a două domenii specifice; începutul procesului de autonomie radicală are - în

* În HERMENEUTICA IDEII DE LITERATURĂ, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1987, p. 204-219, (n.ed.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

sfârșit - drept urmare, disocierea și definirea a două „esențe" specifice: *literatura* semnifică în continuare întreagă sferă „culturală", în timp ce *poezia* tinde să revendice și să definească întreaga sferă „estetică" a producțiilor literare; mai mult chiar, să ignore, să desconsidere sau să conteste „cultura" (de unde și apariția *antiliteraturii*, proces asupra căruia vom reveni pe larg, VIII, 4). Eliberarea de cultură consecutivă desprinderii de oralitate și sacralitate, scoate definitiv literatura din domeniul său originar, atribuindu-i un nou conținut și noi finalități. Acestea sunt concurate cu tot mai mult succes de *poezie* și de funcțiile sale specifice, care tind să se substituie și să se instaleze în centrul însuși al ideii de *literatură* prin eliminarea și devalorizarea sa definitivă.

1. Observațiile noastre au, bineînțeles, doar un caracter schematic și „neeseistic", dar sistemul hermeneutic al ideii de literatură are rigoarea sa (I, 4, 5). Tradiția și practica demonstrează nu numai existența a două noțiuni paralele, ci și a unor mari oscilații și ambiguități. De unde o stare de *confuzie terminologică* atestată de la origini și până azi în cele mai variate cercuri. Limbajul obișnuit (ca și cel critic) se complace în coexistența și asimilarea celor doi termeni - *literatura* și *poezia* - în mod curent și cu cea mai mare dezinvoltură. Ei par coextensivi și echivalenți. Cel puțin trei situații se dovedesc tipice:

Cea dintâi este sinonimia tacită, subînțeleasă, acceptată frecvent și de la sine. Ea datează încă din antichitate (*litteratura = producții poetice*, cf. Symmachus, Ep., I, 8) și continuă și azi firesc și fără inhibiție. În secolul XVIII, pentrua da un exemplu pur ilustrativ, *litterature* și *poetry, pièces de poésie* și *morceaux de littérature, litteratura* și *poesia, Gedicht și* Litteratur reprezentau - pentru foarte mulți - noțiuni riguros identice. Atitudine întâlnită și mai târziu la mari poeți (Mallarmé), mari critici (Marcel Raymond) etc. Sinonimia declarată este a doua atitudine, nu mai puțin obișnuită: „Poezia este literatură" (Herder)[3] (referințele posibile sunt însă mult mai numeroase). Toate aceste accepții *lato sensu* produc un al treilea fenomen semnatic: alternanța chiar în același text sau context. Poezia este literatura în genere, literatura este poezia în genere, cu sfere întretăiate sau suprapuse. Metonomia, circularitatea și ambiguitatea devin inevitabile. Termenii sunt sau pot fi *interchangeables*. Exemplele clasice și moderne abundă, într-un comentariu despre Bahtin, de pildă[4].

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Nu este vorba de nici o eroare, ci de imensul prestigiu al tradiției semnatice și terminologice, pentru care literatura cuprinde „tot" (IV), toate scrierile, deci și poezia, „parte" integrantă a literaturii. *In omni litteratura* (Sf. Augustin)[5] intră implicit și poezia. În interiorul clasei „literatura", apare o sub-clasă sau o „ramură": „poezia". Toate marile enciclopedii și istorii literare începând din secolul XVIII procedează în acest mod: sfera literaturii, cu vocație enciclopedică, totală, este mult mai largă decât a poeziei. Dacă poezia face parte și este cooptată în literatură, faptul este posibil numai prin accepția totalizantă a acesteia din urmă, imens receptacol al tuturor compunerilor scrise și orale. O altă cauză este marea rezistență și longevitate a ideii *literatură = cultură*. Poezia apare într-un astfel de mediu de imens prestigiu și de mare tenacitate, care nu poate să n-o condiționeze, să n-o domine sau să n-o absoarbă. De unde, din nou, identificare și confuzie. Cu atât mai mare cu cât conștiința de sine a poeziei este posterioară și inițial mult mai slabă decât a literaturii. Poeții sunt în primul rând - și în mod esențial - intelectuali, oameni cultivați, *litterati poete* (Dante, *Vita Nuova*, XXV, 4). Nimic deci mai firesc ca asimilarea *poeziei = belles lettres = schone Wissenschaft* să devină curentă începând mai ales, din secolul XVIII. Oscilarea poate fi uneori terminologică, nu însă și semantică: *„Les Belles Lettres*, adică poezia în general..."[6]. Identificarea celor două idei este atât de generalizată și de firească, încât un *Cours de Belles Lettres ou Principes de la Littérature,* de abatele Batteux (1747-1748) se deschidea cu capitolul „Poezie" fără nici o introducere sau explicație. Și azi în enciclopedii literare, eseuri etc., ne lovim la tot pasul de eterna circularitate: *poésie, belles lettres, littérature*, prin sinonimie tacită sau explicită. Tendința de a vorbi în continuare de două noțiuni echivalente, substituibile, permutabile, subînțelese, este pe cât de răspândită, pe atât de neîntemeiată.

2. Privind în adâncime, observăm cu ușurință existența unui *conflict latent* și a unei *disocieri tacite*, spontane și incipiente chiar în definiția instrumentului esențial al culturii: *scrisul*. Mai precis, dualității originare *scris/oral* (II, 1, 2) îi corespunde - prin simetrie structurală - polaritatea *poezie/literatură*. Ne aflăm în fața a două realități specifice, fundamental deosebite, pe care numai transcrierea oralității, enunțul scris de orice

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

provenienţă, le reduce la un numitor comun. Dar este vorba de o reducţie artificială, oralitatea, respectiv poezia orală, fiind mult anterioară scrisului şi produsă de cauze total independente de această invenţie utilitară. Oralitatea este originară, naturală, spontană, genuină, *sauvage*, în timp ce scrisul, repsectiv produsele scrise, sunt artificiale, elaborate, „instruite", în prelungirea unei tradiţii culturale, codificate. Ne aflăm în faţa a două activităţi printr-o formă scrisă comună. Legea culturii scrise este generalizarea, uniformizarea, organizarea în cadre şi tipare tradiţionale; legea poeziei orale este individualizarea, particularizarea, chiar dacă limbajul „formular" ilustrează unele elemente de cultură tipizată.

Există destule indicii - semnalate încă de folcloriști și istoricii poeziei antice - care atestă că transcrierea, enunțul scris, „cartea", introduc o diferenţă profundă în discursul oral, modificare percepută ca atare. Fixarea în scris „denaturează", corupe în mod inevitabil puritatea *orală*. *Literatura alterează* (de unde și teza, mai bine spus „mitul" romantic al poeziei populare ca *jet* spontan, eruptiv, autentic). Conștiința unei limbi culte (scrise) și vulgare (orale) este vie încă din Antichitate și ea ilustrează tocmai această tipologie inițial empirică. Fapt de simplă observaţie: *carmina docta*, *erudita*, de o parte, *sermo cotidianus*, de alta, producţii care prin conceptualizare deschid drum și teoretizării tipologice[7]. Și în Evul Mediu funcţionează același criteriu de diferențiere. El este tradus prin expresii curente ca: *barbara locutio, rustica loqutio, inculto sermone* etc., distincte și inferioare lui *doctis loquelis*. Renașterea cunoaște o întreagă dispută între cele două limbaje: literar și „vulgar", „plebeu", cu argumente pro și contra. Uneori apar chiar și accente de revoltă împotriva supremaţiei absolute a limbii latine scrise care strangulează spontaneitatea poeziei orale[8]. Această nostalgie reapare mereu. Ea este de fapt ireductibilă, formulată în diferite moduri, care nu ne reţin acum. Despre „pornirea de a comunica", de „atitudinea curat formală a spunerii" ca specific al poeziei, s-a vorbit și în poetica românească[9].

Pot fi invocate și alte argumente în favoarea disociaţiei incipiente, chiar dacă, deocamdată, doar tacite. Antichitatea are noţiunea scrisului neliterar, folosit numai pentru necesităţi particulare[10]. Diferenţierea dintre *parve liber* și *breves libelli* (Martial, II, 1), vorbește în același sens. Scrisul epistolar, familiar, *familiariter scribere*, concept renascentist,

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

își recunoaște pe față calitatea de a fi necultivat, neretoric etc. A fost descoperită și studiată o întreagă categorie de „scriitori" involuntari, spontani, autentici - îndeosebi comercianți - care au scris mai ales „cronici", „memorii", fără intenții stilistice[11]. Scriitura autentică nu implică neapărat un efort poetic și cu atât mai puțin o taxinomie. Încă din Antichitate Aristotel deplânge faptul că „folosirea comună a versului" unește în aceeași categorie de „poet" pe Homer și pe Empedocle, care n-au de fapt nimic comun între ei: primului i se dă pe drept numele de „poet", celui de al doilea i s-ar potrivi mai bine cel de „naturalist" (*Poetica*, 1447 b). Suntem la limita disocierii explicite.

Nu mai puțin originar-disociative sunt și categoriile de *sacru* și *profan* (II, 3). Solidarizare schematică, structurală, dar și organică: poezia are afinități ancestrale, profunde, arhetipale, cu inspirația fulgurantă, incandescentă, specifică experienței extazului, experienței sacre, revelației mistice. Tradusă în *literă*, ea pierde această calitate și suferă o deplasare (denaturare) spre *literatură*. Divulgată, comunicată, transformată în enunț scris, poezia sacră se laicizează, devine mai mult sau mai puțin profesională. Clasificarea scrierilor aristotelice în *esoterice* și *exoterice* vorbește în același sens: primele sunt orale, destinate unui auditor neliterar, de elevi sau specialiști; a doua categorie este scrisă și publicată în vederea comunicării cu un public cititor, deci „literar", mai larg.

Pot fi semnalate și alte forme de disociere implicită, care presupun aceeași conștiință a deosebirii calitative, a specializării. Cea mai frecventă este diferențierea prin enumerări și clasificări așa zicând „profesionale": *philosophi, poetae* (Cicero, *De divin*, XXXIX, § 84), o tipologie identică la Petrarca (Fam., III, 8) etc. Aceste sistematizări devin tot mai frecvente, semn de consolidare a unor concepte și deci a unei terminologii bine diferențiate. Ori de câte ori, în texte și titluri (extrem de numeroase), *poésie* este enunțată în mod distinct de *littérature, lettere* ***de*** *poesia, poetry* ***de*** *litterature, Dichtungkunst* ***de*** *Litteratur, Poesie* ***de*** *Literatur* etc., chiar și fără motivație teoretică, putem fi siguri că disocierea conceptuală s-a produs. Și cu cât ea devine mai evidentă și mai acceptată, cu atât se poate lipsi de argumentare și suport teoretic. Încă din secolul XVIII distincția devine un loc comun, căruia publicitatea veacului următor îi dă o dimensiune populară. Un singur exemplu: *Berliner Conversations Blatt für Poesie, Literatur und Kritik* (1827). Goethe distinge și el

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

între *französische Poesie* și *französische Literatur*[12] etc. Empirică sau nu, acest gen de taxinomie continuă până în perioada actuală. Ea poate fi peste tot întâlnită.

Un indiciu și mai puternic este apariția unui criteriu „special" (*particolare, besonders*) în câmpul vast al literaturii. Acesta începe să cunoască specificări superlative de natură să anticipeze în mod direct particularizări și diferențieri „specifice". Doar două-trei exemple: când G.B. Marino este caracterizat ca *l'ornamento delle belle lettere e in particolare della poesia*[13], este limpede că disocierea și ierarhizarea celor două noțiuni s-a produs. La fel în expresii ca: *in ogni litteratura e soprattuto nella poesia; Literatur ... und besonders zur Poesie; in litterature, and especially in poetry*[14] etc. Într-o regiune a literaturii a apărut o zonă mai intensă, mai caracteristică, mai bine individualizată: *poezia*. Diferențierea de ordinul evidenței, chiar dacă indistinctă teoretic, cunoaște tot mai largă răspândire. Încă un loc comun lângă celelalte.

3. De la disocierea *implicită* la cea *explicită* - faze bineînțeles ideale, dar până acum încă nu foarte precis delimitate de analiștii ideii de literatură -, trecerea este abia percepută. Deosebirea este însă considerabilă între oscilarea tacită și cea declarată, între discriminarea intuitivă și cea precis motivată. Pot fi notate mai multe categorii de argumente. Toate au tendința de a despica definitiv și radical câmpul literelor prin izolarea *poeziei* de celelalte producții „literare", orale și scrise.

O primă motivare este în mod firesc de ordin genetic: poezia este un fenomen originar, un *Urphenomen*, în timp ce literatura constituie un fenomen secundar, socio-istoric, legat de apariția scrisului[15]. O alta, foarte frecventă, este cultural-tradițională: criteriul formal, de disociere, versificația - asociată sau identificată încă din Antichitate cu ideea poeziei - impune o separare empirică, chiar dacă nu foarte precisă, de totalitatea celorlalte genuri de scrieri trecute anterior în revistă: „cărți,biblioteci, bibliografii, *belles lettres*, toate neversificate etc. Fenomenul poatefi urmărit în special, în titulatura, terminologia și compartimentările istoriei literare tradiționale[16]. O alta constă în clasificarea formal-categorială a două realități (*poezia/literatura*) percepute fie teoretic, fie intuitiv, ca o dicotomie bine întemeiată, ce se impune cu forța evidenței. Dar în foarte multe împrejurări procesul se consumă, în primul rând, doar la nivel

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

terminologic. Un exemplu din prima categorie: *Fragmente zur Poesie und Literatur* de Fr. Schlegel[17]. Textul acceptă disociația, o consideră firească, demonstrată. Dar nicăieri nu ni se dau definiții precise și mai ales analitice a celor două idei directoare. Împrejurare caracteristică în primul rând lucrărilor nesistematice, însemnărilor, notelor pregătitoare sau de lectură. A doua situație este ilustrată de judecăți de tipul: „Partea slabă a acestei literaturi era poezia"[18]. În alte texte de același gen, distincția explicită pare a avea în vedere evitarea repetiției și deci a pleonasmului. Dar și în acest caz, un *distinguo*, cel puțin mental, s-a produs. Apar, în sfârșit, și disocieri apodictice, uneori de-a dreptul simpliste, care n-au decât meritul consolidării unei disociații devenite între timp curente. Explicarea fundamentală, cerută de sistemul nostru de lectură, al ideii de literatură, se lasă încă așteptată.

4. Consecința directă, structurală, este de ordin *cultural*. Dacă semnificația de bază a literaturii este cultura - ceea ce întregul „ciclu cultural" al hermeneuticii acestei idei o dovedește (III) -, poezia nu se poate constitui decât prin despărțirea de cultură, prin antiteză radicală. Motivarea decisivă a instituirii și a conștiinței sale nu poate fi alta: separarea de *cultură*, respectiv de *literatură*. Poezia este „incultă" prin definiție (și vom vedea imediat în ce sens). De unde obsesia de a ieși, de a se disocia de literatură, de a-și alunga, suprima, nega toate conotațiile culturale. Operație echivalentă cu o adevărată mutație, inclusiv - după cum vom vedea (V, 6) - de ordin ontologic și fenomenologic. Separarea cunoaște faze empirice, programatice, în cele din urmă polemice și are la bază ideea specificității poetice ignorate sau negate, care-și afirmă tot mai energic drepturile. Conștiința unei poezii „inculte" a existat mereu, dar valorificarea sa este destul de recentă. Înregistrăm, ca și până acum doar etapele sistematice esențiale:

a) O primă constatare se referă la situația obiectivă, de fapt: se știa, încă din Antichitate, că poezia se poate face și fără cultură, studii, instrucție înaltă (Filodem din Gadara: fără „filosofie și ... alte cunoștințe"[19], că *littera* și *carmina* constituie - fie și prin simplă enumerare - lucruri distincte (Tacit, *Ann*, II, 44). „Studiile literare" sunt una, „versurile" alta. Există situații când nu folosesc nici „cărțile, nici *literele,* nici *doctrina*" (Cicero, *Ad, Attic.*, 9, 10, 2). După Dante, „poezia

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

vulgară" (în limba națională) provine sau se caracterizează printr-o insuficiență culturală: fără „reguli", fără „gramatică" etc. (*Vita Nuova*, XXV; *De Vulg. Eloq.*, III). Poezia goliarzilor este în afara sferei culturale. Poetica mistico-platonizantă a Renașterii elogiază ideea inspirației *sans art, sans savoir*. Se știe că Leonardo Da Vinci se declară *omo sanza lettere*[20]. Astfel de evadări din cultură, mai mult sau mai puțin marginale, sunt frecvente și mai târziu: „Cine se naște fără talent (*ingenuo*) nici un gen de litere nu poate să-l învețe"[21]. A ști regulile și a le aplica, sunt două „științe" foarte deosebite. Teza este afirmată energic și în clasicismul francez (Corneille). Ea se instaurează definitiv pe măsură ce conștința poeziei ca formă spirituală specifică se consolidează. Procesul odată încheiat (în secolul XVIII), concluzia devine un adevărat truism: „Toți cei care aveau oarecare cultură (*teinture la lettres*) s-au crezut poeți"[22]. Eroare capitală ... Disocierea de ordinul evidenței nu mai cere de acum încolo nici o demonstrație. Ea este acceptată sau afirmată ca atare, în mod unanim și firesc, fără opoziție.

b) Disocierea foarte explicită dintre *belles lettres*, *literatură, erudiție* (un text clasic, enciclopedic, foarte citat, de Marmontel)[23], ca și dintre *literatură și cultură*, care pătrunde și în istoria literară (L.G. Eichorn, *Allgemeine Geschichte der Cultur und Literatur des neueren Europa*, 1796-1799) și chiar în publicistică (E.J. Koch, *Literatur der Cultur Geschichte, eine Schrift der deutschen Gesellschaft zu Berlin*, 1794), formează fundalul pe care disocierea poezie/cultură nu este numai observată, dar și teoretizată. Argumentele cele mai curente, într-o enumerare schematică, sunt următoarele:

Clasificarea și compararea „artelor frumoase", care include și poezia, presupune - printre criteriile sale - și părăsirea „culturii" în favoarea „desfășurării" (Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, I, § 53: *mehr Genuss als Cultur*). În disocierile aparent tacite, enumerative, locul „literaturii" este luat de „poezia" definită, la fel, în afara conceptului de cultură (*Gelehrsamkeit*). Acesta încetează de a mai fi pertinent[24]. Intervin două energii intelectuale și sensibile bine distincte: despre Racine s-a spus că „el nu studia ca un savant, ci simțea ca un poet"[25]. Mutația teoretică hotărâtoare aparține însă familiei romantice de spirite, frații Schlegel - Dna de Staël. În această zonă poate fi percepută și radicalizarea disociației: literatura este „negativul" (*das Negative*) poeziei, inclusiv

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

prin faptul că ea se poate lipsi de „modele" literare anterioare[26]. „Fără cultură, fără litere, erau poeți"[27]. Disocierea devine curent și va face o mare carieră. Reactualizarea sa în epoca noastră de către Benedetto Croce este, poate, cea mai cunoscută în prelunigrea unui fir teoretic, rareori (sau chiar deloc) pus în lumină. El respinge „orice confuzie între poezie și literatură". Poezia este expresia „pură", „adevărată", în timp ce literatura este „expresia unui conținut sentimental, conceptual, oratoric sau emoțional". Literatura este cauză și efect al „educației", a patra clasă de opere literare este chiar „didactică"[28]. Funcționează, în esență, același mecanism care prezidează întreaga dicotomie *literatură cultă/incultură*, scos în evidență cu prilejul definiției literaturii și poeziei *populare* (IV, 6 A 2): poezia are o vocație spontană, „incultă", în timp ce literatura are „școală". Se poate vorbi și de o tipologie a celor două tradiții, ambele prezente și în teoria literară contemporană: cultura literară, intelectuală, rațională = *literatură*; emoțională, imaginativă, intelectuală = *poezie*.

c) Teoretizarea unei relații de incompatibilitate sau adversitate directă, prin opțiuni declarate, delimitări radicale, programatice și chiar polemice, reprezintă a treia fază și cea mai semnificativă. Încă din Renaștere, Montaigne respinge literele cultivate, care nu se susțin decât printr-o „delicată alegere de cuvinte", în favoarea „discursurilor de înțelepciune" (I, ch. XXXIX). „Literele goale și descărnate" (simpla literatură), n-au nici un prestigiu în ochii săi. Atacul direct este împotriva retoricii, care fixează și dogmatizează - prin școală - normele literare. Poezia, prin faptul că se sustrage acestui regim, este respinsă categoric: *scribere rhetoricaliter et non poeticaliter*[29]. Rebeliunea poeților baroci împotriva Pleiadei docte, prețiozității literare, regulilor, tezelor aristotelice dogmatizate, „gramaticii", are ca obiect tocmai o astfel de concepție. Abuzul de „cultură", „știință", este resimțit ca antipoetic și denunțat ca atare. De notat că astfel de proteste se fac auzite în plin clasicism condamnat ca opresiv și steril. Despre un poet s-a spus: „Nu știa nimic dar era poet"[30].

Când studiile de istorie literară încep să scoată la lumină existența unei tradiții primitive, barbare, inculte, originare, se descoperă realitatea a două direcții spirituale complet opuse: „ignoranța" și „erudiția". Există o relație directă între barbarie și ficțiune, „fabulă" și invenția romanească[31]. Mai mult: „Ignoranța și disprețul literelor sunt adevărata

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

origine a poeziei"[32]. Teza care constituie o răsturnare a întregii tradiții literare europene, a devenit posibilă nu numai prin totalitatea disocierilor și pulverizarea finală a noțiunii centrale de *belles lettres* (V, 1), prin recunoașterea noilor categorii ale sensibilității și imaginației, dar și printr-o altă concepție despre creația literară.

Toate aceste fenomene sunt clasate în mod tradițional la rubrica „preromantism". Ele ascultă însă în mod esențial de logica internă a ideii de literatură și poezie, care cunosc sub presiunea noilor factori reorganizări și reformulări fundamentale. Concluzia vine de la sine: „Un mod este cel gramatical, un altul cel poetic". Disocierea atrage după sine recunoașterea poetului „incult" sau autodidact (*Unstudierte Dichter,* îi va spune Lessing) a inutilității „cărților" (Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, II), a ineficienței „artei și studiului". Poezia se poate lipsi de toate acestea. Ea n-are nevoie de „nici o cultură și literatură", spiritul său „litertar" este „altul" (Leopardi)[34]. „Poetul - citim în prefața din 1826 la *Odes et Ballades* de V. Hugo - nu trebuie să scrie cu ceea ce s-a mai scris, ci cu sufletul și inima sa". Poezia se vrea separată de cultura livrească, de întreaga literatură precedentă. Ea este cu atât mai puțin compatibilă cu „spiritul și metodele D-lui Descartes", „cu spiritul de filozofie", care a „tăiat gâtul poeziei"[35].

Avangărzile și neoavangărzile literare ale secolului XX reiau, mai bine spus, redescoperă, toate aceste idei. „Originalitatea" constă doar în radicalismul și violența spiritului polemic. Recursul la primitivism și barbarie, la opoziția *poezie/literatură* (Paul Eluard: „Poezia este contrară literaturii"), este curent. Disocierea literaturii de poezie devine obsesivă și programatică, de la Breton la Tristan Tzara, trecând prin letriști și mulți alții[36]. Cum avangarda face *tabula rasa* din orice tradiție și cultivă mitul începerii invariabile de la punctul 0, nu este de mirare că nu există nici cea mai vagă bănuială a unei posibile și cât de relative anticipări. Același tic și la critica de avangardă: I. Tynianov distinge și el între „scriitură" (*litere*), „literatură" și „poezie", în genul Croce, dar independent de el și poate chiar înaintea lui (1925).

Deoarece există *literatură* bine distinctă de *poezie,* cei ce le cultivă se vor numi prin aceeași diferențiere radicală, *literați și poeți.* Prima categorie suferă câteva transformări consecutive evoluției termenului de *belles lettres* și al echivalentelor sale. Inițial, este „omul de litere" care se disociază treptat de „omul de studiu", de erudit și de alte categorii

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

intelectuale (savanți, filozofi etc.). *Poetul* se desparte la rândul său de *letrados, gens de lettres, Literatoren, litterati*, pentru a nu mai vorbi de *scriba, scriptores, scribes,* prin natura activităților sale. El devine personajul important, pretențios, nu odată exorbitant, denumit *Poéte, Dichter* etc. Pe măsură ce statutul să se consolidează, ruperea și izolarea sa de ceilalți „scriitori" devine firească. De unde cuplul antinomic, tot mai frecvent începând din secolul XVIII: *Schriftsteller/Dichter, Littérateur/Poète,* care se păstrează până azi, inclusiv în estetica românească: *écrivains/poètes* (la M. Dragomirescu, autor și el de distincții „crociene" la fel de uitate ca și altele)38. O inovație terminologică *écrivains/écrivaints* (R. Barthes), reface de fapt aceeași dicotomie. Ultima categorie ar corespunde, tipologic vorbind, „intelectualului", „doctrinarului", cu rol cultural bine definit (*témoigner, expliquer, enseigner*). Bineînțeles că avangarda disociază și ea, foarte apăsat, între *littérateurs,* demni de dispreț, și *les vrais poètes,* care nu pot fi decât poeții de avangardă.

5. Substituirea și în cele din urmă eliminarea completă a *literaturii* de către *poezie* este ultima fază a acestui proces. El se consumă în interiorul ideii de totalitate (IV), care doar schimbă de conținut: dacă poezia constituie o parte a totalității literaturii (idee larg răspândită, acceptată și de dicționarele literare actuale), mișcarea inversă transformă poezia într-o noțiune nu mai puțin totală, exclusivă, devoratoare, care nu numai că absoarbe *literatura* devenită simplă componentă a *poeziei*, dar îi preia și toate funcțiile. Depreciată, devalorizată, detronată din poziția sa centrală, ideea de literatură se vede în cele din urmă contestată în mod radical. Ne aflăm, încă odată, prin anticipație, la originea ideii de *antiliteratură* (VIII, 4). Această răsturnare decisivă parcurge câteva etape ce pot fi urmărite cu toată claritatea.

Foarte frecventă - inclusiv la spiritele teoretice dominate de ideea totalității - este substituirea prin asimilare, identificare, omologare tacită. *Poezia* și *literatura* devin odată mai mult, termeni echivalenți, între care n-ar exista nici o diferență și deci nici o opoziție. De unde sinonimia pe scară largă: „Goethe ... a deschis o nouă eră în literatură, o eră poetică începe cu el". Astfel de asimilări implicite, sunt cu totul curente, mai ales în epoca actuală, inclusiv la „noii critici-poeticieni" etc. Ele demonstrează, nu numai o simplă confuzie terminologică (observație

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

făcută și la începutul acestui capitol), dar și refuzul de a disocia și mai ales tendința de a considera dubletul *poezie/literatură* ca depășit,o reminiscență romantică etc. Lipsa de scrupul semantic se datorește ascensiunii vertiginoase a unor noi noțiuni ca *enunț, discurs, text*, la fel de totalizante și formulate în afara oricărei tradiții istorice ori etimologice. Nu mai amintim de spiritul scientist-pozitivist al noii terminologii pentru care *poezia și literatura* devin noțiuni nu numai perimate dar și vagi, de nedefinit și de origine pur „literară", deci caducă.

Acest fapt nu împiedică ascensiunea irezistibilă a ideii de *poezie* care, pur și simplu dislocă, se substituie și în cele din urmă absoarbe complet ideea de *literatură*. Evacuată tot mai mult din studiile de poetică istorică și aplicată, *literatura* cade într-un *no man's land* teoretic, un gen proxim aproximativ nelimitat, nediferențiat al totalității producțiilor scrise și orale. În foarte multe împrejurări ea nu mai apare nici măcar la *index rerum*, la *Einzelbegriffe* etc. Pe măsură ce ideea de *poezie* devine mai mare, mai explicită, mai concretă, *literatura* apune chiar și în cercurile academice, tradiționalist-culturale. Istoria literaturii începe să fie înlocuită de istoria poeziei (de ex. Karl Rosenkranz, *Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie*, 1832-1833). Alte efecte sunt la fel de vizibile: *literatura* nu mai intră în clasificările sistemelor estetice, locul său este luat de *poezie*. Aceeași împingere în umbră și în critică: până la mijlocul secolului trecut, la Baudelaire de pildă, *literatura* era folosită în mod frecvent, apoi ea dispare pentru a face loc doar *poeziei*[44].

Relației de disociere și adversitate, îi urmează deci, în cele din urmă, absorbirea, „înghițirea" totală a *literaturii*. *Poezia* preia, înlocuiește și se substituie integral ideii de *literatură*, pe care o deposedează de orice definiție, problematică și funcționalitate proprie, specifică. Se produce o anulare prin dizlocare, o absorbire și identificare esențială. Toate problemele *literaturii* trec asupra *poeziei* începând cu cea a calității, esenței și specificului estetic (V). Mai mult: prin preluarea sensului estetic de către poezie, aceasta din urmă se consolidează, se intensifică, dobândește un maximum de specificitate și de prestigiu. Legile *literaturii* se extind și se consolidează prin *poezie*. Aspectul creator al „literaturii" devine „poetic" prin definiție. Expresia literară este poetică sau nu mai reprezintă nimic. Fenomenul devine perceptibil încă din secolul XVIII când poezia tinde să devină un concept global, nu numai al tuturor genurilor poetice, oricărui gen de compoziție, dar și al întregului domeniu

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

al produselor imaginației. Sfera poeziei depășește în felul acesta, pe a literaturii, inclusiv în sensul cuprinderii totalității genurilor poetice („poezie epică", „dramatică" etc.). Reierarhizarea și deci, proclamarea superiorității *poeziei,* inclusiv populare (IV, 6 A) asupra *literaturii* devine inevitabilă. *Poezia*, în diferite lucrări, este titlul, iar *literatura* doar subtilul. Consecințele teoretice sunt enorme: *poezia* este acum „centrul", „miezul", „sâmburele", „sufletul" *literaturii* (formule care au și azi un mare prestigiu[46]) și - bineînțeles - „modelul", „idealul", „absolutul" său.

În mod invers, *literatura*, care nu renunță la nici una din prerogativele sale, se vrea nu mai puțin *poezie.* Ea tinde să recunoască mereu terenul pierdut, să-și revendice conținutul „poetic" acaparat și reformulat de poezie, să rămână literatură și să devină în același timp mai mult decât „literatură". Ea pare chiar să „sufere" de complexul că nu este poezie pe care începe s-o concureze cu mijloacele poeziei. *Literatura* poate și trebuie să fie *poezie*, acesta este idealul suprem în ultima fază a radicalizării conștiinței sale. De unde o întrepătrundere și convertire reciprocă, apariția unui „hibrid" teoretic prin ștergerea granițelor dintre cele două domenii, omogenizarea definițiilor de bază. Totul este sau devine poezie, totul este sau devine - voit sau nu - literatură. Substituirii semantice îi urmează omologia conceptelor. Avangarda radicalizează și mai mult acest proces dus la ultimele consecințe: „literatura" este gândită de suprarealiști doar cu „imagine", „poezie". Poezia „dezertează" definitiv și irevocabil literatura. Ea poate fi orice, oriunde, în orice condiții. Localizarea și specializarea dispar cu desăvârșire. Lautréamont este marele precursor: „Poezia se găsește pretutindeni", ea „trebuie făcută de toți nu de unul" (*Les chants de Maldoror*, VI; *Poésies*, II)[47].

Prin identificare cu poezia, conceptul de literatură se „rupe", „explodează", în mod inevitabil. Definiția literaturii trece asupra poeziei care devine conceptul central al teoriei literaturii. Idealizarea „poeziei universale" ce ar absorbi și sintetiza toate genurile, face ca romantismul german să anticipe tocmai o astfel de mutație: „Poezia și oratoria ... ceea ce se înțelege prin literatură" spune deja A.W. Schlegel[48]. Poetizarea literaturii ca și literaturizarea poeziei este evidentă și în poetica lui Mallarmé. Plină de alternanțe terminologice ea dezvăluie implicit și explicit decantarea și recunoașterea unei esențe comune. Se pune întrebarea, în această perspectivă, în ce măsură tendința de omologare a definiției poeziei și a literaturii, frecventă și în sfere foarte diferite a

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

esteticii și poeticii moderne (de la Jakobson la Lotman, de la Lukacs la Galvano della Volpe, pentru a da doar câteva exemple), mai este sau mai poate fi originală. Un sistem pus în mișcare, în direcția unei „naturi", „esențe", „proprietăți" poetico-literare comune (*litere = poezie/poezie = litere*), se desfășoară până la capăt conform logicii sale. Toți teoreticienii moderni definesc poezia în afara conceptului de literatură sau prin disociere radicală de ea. Obiectivul este detectarea și exacerbarea unei calități specifice ireductibile, ca va primi - cum vom vedea - accepții diferite (V, 6), toate însă din sfera esențializării, a unui *quid* riguros definitoriu. Capodopera poetică, *summum* al poeziei, se confundă cu „literatura" și la M. Dragomirescu[49].

6. Aceasta este schema de bază, produsul abstractizării modelatoare, programul ideal. Realitatea de fapt dezvăluie *rezistențe* și *limite* inevitabile, un antagonism structural între *literatură* și *poezie*, o competiție și confuzie permanentă, o tendință constantă de recuperare reciprocă. Adversitate ireconciliabilă și indecisă cu cauze profunde. Adevărul fundamental rămâne următorul: *literatura* (*cultura* sub toate formele sale) este „norma", *poezia* doar „excepția". Literatura este cadrul și condiția esențială a poeziei de îndată ce atinge stadiul scris. Din acest punct de vedere, literatura asigură apariția, evoluția și dezvoltarea continuă a poeziei. Atât conceptul de *literatură* cât și cel de *poezie* apar și se formează într-un context și climat cultural originar necesar și inevitabil. *Literatura* (și prin ea și *poezia* tipărită) rămâne produsul esențial și fundamental al culturii scrise. Ea învăluie din toate părțile poezia, îi transmite cadrele, modelele, constantele, temele și valorile sale. Din care cauză, noțiunea de „poet incult" a devenit - în condițiile culturii și civilizației actuale - o contradicție în termeni. Nu poți fi în același timp Dante, Goethe, Eminescu și simplu cântăreț oral *pop*, *rock*, popular. *Literatura* (= *cultura*) invadează și condiționează deci genetic *poezia*, a cărei predestinare și orientare culturală este hotărâtoare.

Imanența literar-culturală a poeziei cere câteva precizări. Binomul *poezie/literatură* este în primul rând „conceptual" (cum s-a și observat de altfel[50]), produsul unor disociații teoretice. Este vorba, în realitate, în mod esențial doar de cultură asimilată, organică, integrată actului poetic. *Poezia* ar fi deci un fenomen „organic", în timp ce *literatura* doar o „sumă" de elemente distincte. În timp ce poezia reasamblează și reinterpretează inedit elementele culturii, literatura se complace, prin

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

însăși natura sa culturală, la codificare, imitație, repetiție. Considerarea *literaturii*, din toate aceste motive, ca un stadiu preexistent, pregătitor, prepoetic, al *poeziei*, pare deci legitimă.

De unde trei consecințe fundamentale: 1. Imposibilitatea poeziei de a se delimita, disocia radical și definitiv de cultură, de n-ar fi decât prin faptul că limbajul introduce și el elementele și conotațiile sale discursive, teoretice, apoetice; o poezie complet deculturalizată, „pură", purificată total de cultură, complet asemantizată, duce - cum vom vedea de altfel (V, 6, 3) - la esențializări și fragmentarisme pur abstracte, la simple experimente discontinui; 2. Coexistența, coabitarea *literatură/ poezia* devine deci inevitabilă. Ea este permanentă, structurală, universal verificată; dacă există „legi" ale literaturii și poeziei, aceasta definește cu certitudine una dintre ele; 3. Antagonismul, ca să nu spunem „dialectica" *poezie/literatură*, are urmări reciproce la polul opus: poezia nu poate ființa fără cultură, dar excesul de cultură-literatură o copleșește, o sufocă. De unde nevoia reechilibrării, a repudierii profilactice permanente a literaturii. Dacă literatura ia naștere prin refularea poeziei, salvarea se produce prin defulare culturală, prin refugiu constant în antiliteratură. Conștiința „crizei" literare este inevitabilă, ori de câte ori literatura, precum în secolul XVIII, în special francez, domină poezia. Declinul poeziei atrage deci refuzul legitim al literaturii. Când aceasta atinge proporții de „masă", poezia tinde să devină o adevărată „rezervație naturală", mai mult sau mai puțin protejată. Relație ambiguă, defensivă, complexă, care cunoaște multe forme intermediare, mixte, de tranziție (reperabile și în eseu, biografie, istorie și chiar în texte ideologice ori teoretice).

Ezitările criticii și teoriei literare de orientare, mai ales tradițională de a face ierarhizări și disjuncții clare între poezie și literatură (= cultură) sunt deci explicabile. Maiorescu, la noi, care avea noțiunea poeziei, punea totuși (nu fără ezitări) pe Alecsandri înaintea lui Eminescu pentru „*totalitatea* acțiunii literare" a celui dintâi. Mulți, precum Thomas Mann în epoca actuală, continuă să refuze disocierea dintre *scriere* (*Schriftstelertum*) și poezie (*Dichtertum*), sferele fiind în orice caz întretăiate. Alții semnalează dificultățile amintite ale separației radicale, punându-și întrebarea (de bun simț): de ce se mai păstrează totuși doi termeni dacă există doar *poezia*?[51] Nici toată literatura nu este poezie, nici toată poezia nu este literatură. Orice definiție a *literaturii* trebuie deci să se „acomodeze", într-un fel sau altul, cu *poezia*[52]. Și invers[53].

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

1. Eduard Wölfflin, *Literatura,* in: *Archiv für Lateinische Lexicographie und Grammatik,* V (1888), p. 52. 2. Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes* (Paris, 1966), p.270; Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme* (Paris, 1969), p. 40. 3. Herder, *Fragmente über die neue deutsche Literatur,* in: *Werke* (Berlin, Hempel), 17, p. 48. 4. Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine le principe dialogique* . . . (Paris, 1981), pp. 104-105. 5. cf. Eduard Wölfflin, *op. cit.,* p. 53. 6. Abbé Desfontaines, *Observations sur les écrits modernes* (Paris, 1738), VII, p. 20. 7. Emanuele Castorina, *Questioni neoteriche* (Firenze, 1968), p. 82, 93. 8. Benedetto Croce, *La poesia populare e la poesia d'arte* (Bari, 1933), p. 445; un exemplu precis: Michel Nasta, *Le fonctionnement des concepts dans un texte inédit de Castelvetro* (Padova, 1977). 9. G. Călinescu, *Principii de estetică* (București, 1939), p. 99. 10. Theodor Birt, *Das antique Buchwesen in seinem Verhäliniss zur Literatur* (Berlin, 1882), p. 281, 289. 11. Christian Bec, *Les marchands écrivains. Affaires et Humanisme à Florence* 1373-1454 (Paris - La Haye, 1967), pp. 16-18; passim. 12. Goethe, *Sämmtliche Werke. Jubiläum Ausgabe* (Stuttgart und Berlin), B. 38, p. 206. 13. Girolamo Ghilini, *Teatro d'huomini letterati* (Venezia, 1647), I. p. 223. 14. cf. Giovanni Getto, *Storia delle storie letterarie,* Nuova ed. riv (Firenze, 1969), p. 45; *Lexikon der Goethe Zitate.* Hrsg. von Richard Dobel (Zürich und Stuttgart, 1968), c. 544; George Saintsbury, *A history of Criticism and Literary Taste in Europe* (Edinburgh - London, 1904), III, p. 8 etc. 15. Pierre Bertaux, *Literatur, Dichtung, Poesie,* in: *Literatur und Dichtung.* Hrsg. von Horst Rüdiger (Stuttgart, 1973), p. 63. 16. Un exemplu francez: Peter Brockmeier, *Dastellungen der ftanzösischen Literatur-geschichte von Claude Fauchet bis Laharpe* (Berlin, 1963). 17. Friedrich Schlegel, *Fragmente zur Poesie und Literatur, Kritische Ausgabe,* Hrsg. von Hans Eichner (Padeborn . . . 1981), XVI, 2. 18. C. - A, Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire.* Nouv. éd. annotée par Maurice Allen (Paris, 1948), I, p. 46. 19. cf. D. M. Pippidi, *Formarea ideilor literare în antichitate* (București, 1972), pp. 147-148. 20. J. E. Spingarn, *La critica litteraria nel Rinascimento,* tr. it. (Bari, 1905), p. 193; Giusepina Fumagalli, *Leonardo omo sanza lettere* (Firenze, 1962), p. 38. 21. Doctor Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios* (B.A.E., LXV), (Madrid, 1953), p. 413. 22. Abbé du Resnel, *Recherches sur les poètes courronez, Poetae Laureati,* in: *Mémoires de lettérature de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres,* X (1736), p. 516. 23. Marmotel, *Eléments de littérature,* in: *Oeuvres complètes* (Paris, 1787), VIII, pp. 310-311. 24. Friedrich Schlegel, *Werke in zwei Bänden* (Berlin und Weimar, 1980), II, pp. 251-252. 25. August Wilhelm Schlegel, *Ueber dramatische Kunst und Literatur. Vorlesungen.* . . (Heidelberg, 1809), II, 1, p. 74; 26. Friedrich Schlegel, *Philosophische Lehrjahre, Kristische Ausgabe.* Hrsg. Ernst Behler (München, 1963), XVIII, p. 374; Mme de Staël, *De la littérature.* Ed. critique par Paul Van Tieghem (Genève - Paris, 1959), I, p. 50. 27. Villemin, *Tableau de la littérature au Moyen Âge* (Bruxelles, 1840), II, p. 177. 28. Benedetto Croce, *La Poesia.* Terza ed. (Bari, 1969), p. 33, 45, 52-54. 29. Ulrich von Hutten, *Epistolae obscurorum virorum,* in: *Operum Supplimentum.* Ed. Ed. Böcking (Lipsiae, 1864), I, p. 51. 30. René Bray, *La formation de la doctrine classique en France* (Paris, 1966), p. 11, 90, 97, 104. 31. P. D. Huet, *Traité de l'origine*

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

des romans (Paris, 1693), pp. 156-158. 32. Simon Pelloutier, *Histoire des celtes* (Paris, 1771), I, p. 198. 33. Conte (Francesco) Algarotti, *Opere* (Livorno, 1764), VI, p. 188. 34. Giacomo Leopardi, *Opere.* A cura di Sergio Soleni (Milano-Napoli, 1956), II, p. 230. 35. Giacomo Laopardi, *op. cit.,* II, p. 298; Noémi Hepp. *Exquisse du vocabulaire de la critique littéraire du Cid à la Querelle d'Homère,* in: *Romanische Forschungen,* 69 (1957), p. 344. 36. Paul Eluard, *Oeuvres complètes* (Paris, 1968), I, p. 474; o sinteză: Adrian Marino, *Tendances esthétiques, in: Les Avant-gardes littéraires au XX-e siècle,* sous la direction de Jean Weisgerber (Budapest, 1984), II, pp. 735-736 passim; referințe și la Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia* (Madrid, 1971). II, p. 139; III, p. 126 etc. 37. Jurij Tynjanov, *Avanguardia e tradiziene,* tr. it., (Bari, 1968), p. 23; în același sens, cf. și Giorgio Kraiski, *La portiche russe del Novecento* (Bari, 1968), p. 216. 38. Michel Dragomirescou, *La Science de la littérature* (Paris, 1928), II, p. 24. 39. Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris, 1964), p. 151. 40. Gerö von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur* (Stuttgard, 1969[5]), p. 110. 41. Thomas Carlyle, *Critical and Miscelaneous Essays* (London, 1899), II, p. 376. 42. de ex. Tzvetan Todorov, *Théories du symbole* (Paris, 1966), p. 167; alte exemple posibile la Maurice Blanchot, Paul Zumthor etc. 43. Paul Zumthor, *Essai de poétique médievale* (Paris, 1972), p. 10. 44. Gerhard Goebel, *Literaturgeschichte als Geschichte des Literaturbegriffe, an anzösische Beispielen des 20. Jahrhunderts,* in: *Bildung und Ausbildung in der Romania.* Hrsg. Rolf Kloepfer (München, 1979), I, p. 219. 45. Werner Ross, *„Dichtung" und „Literatur". Versuch einer terminologischen Verunsicherung,* in: *Literatur und Dichtung,* p. 82. 46. Doar un exemplu: Klaus Weimar, *Enzyklopädie der Literaturwissenschaft* (München, 1980), p. 42, 46, 55 etc. 47. Detalii, cf. Adrian Marino, *op cit.,* p. 734. 48. August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über das akademische Studium* (= Bonner Vorlesungen). Hrsg. von Frank Jolles (Heidelberg, 1971), I, p. 78. 49. Michel Dragomirescou, *op. cit.,* II, p. 23. 50. Paul Fechter, *Kleines Wörterbuch für literarische Gespräche* (Güttersloh, 1950), p. 279. 51. Thomas Clark Pollok, *The Nature of Literature* (New York, 1965),pp. 5-6. 52. Sinteze uzuale ale problemei la: René Wellek-Austin Waren, *Theory of Literature* 3-rd ed. (New York, 1956), p. 25; W. W. Robson, *The definition of literature and other essays* (New York, 1982), p. 8 etc. 53. Capitol publicat in: *Transilvania,* 3/1986, pp. 23-25, 26.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

III

DEFINIȚII ALE OPEREI

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

MODUL DE EXISTENȚĂ AL OPEREI LITERARE *

Înainte de a analiza diferitele straturi ale unei opere literare, va trebui să ridicăm o problemă epistemologică extrem de dificilă, problema „modului de existență" sau a „*situs*-ului ontologic" al operei literare (pe care, în cele ce urmează, o vom numi, pe scurt, „poem"). Ce este un „adevărat" poem; unde trebuie să-l căutăm; cum există el? Un răspuns corect la aceste întrebări nu poate să nu rezolve mai multe probleme de critică, deschizând astfel o cale spre analiza adecvată a operei literare.

La întrebarea ce este și unde avem a face cu un poem, sau cu o operă literară în general, s-au dat mai multe răspunsuri tradiționale pe care va trebui să le supunem unei analize critice și să le înlăturăm înainte de a încerca să dăm noi înșine un răspuns. Unul dintre cele mai obișnuite și mai vechi răspunsuri este cel care consideră că *poemul este un „artifact"*, un obiect de aceeași natură ca o sculptură sau un tablou. Astfel, opera literară este considerată identică cu liniile negre scrise cu cerneală pe o hârtie sau pe un pergament alb sau, dacă avem în vedere un poem babilonian, cu șănțulețele săpate pe tăblițele de argilă. Evident, acest răspuns este absolut nesatisfăcător. Există, în primul rând, o uriașă „literatură" orală. Există poezii sau povestiri care n-au fost fixate în scris niciodată și totuși continuă să existe. Așadar, rândurile scrise cu cerneală nu reprezintă decât o metodă de notare a unui poem care trebuie conceput ca existând și într-altfel. Chiar dacă distrugem un manuscris sau chiar toate exemplarele unei cărți tipărite, s-ar putea totuși să nu distrugem poemul, deoarece acesta s-ar putea să se păstreze în tradiția orală sau în memoria unui om ca Macaulay, care se lăuda că știe pe dinafară *Paradisul pierdut* și *Pilgrim's Progress (Călătoria pelerinului)*.

---

* apărut 1949. În TEORIA LITERATURII, Editura pentru literatura universală, București, 1967, trad. Rodica Tinis, p. 190-209 (n.ed.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

În schimb, dacă distrugem o pictură, o sculptură sau o clădire, o distrugem cu desăvârșire, chiar dacă vom păstra descrieri sau reproduceri făcute cu alte materiale și chiar dacă vom încerca să refacem lucrarea pierdută. În acest caz nu vom putea crea decât o altă operă de artă (oricâtă similaritate ar avea cu originalul), în vreme ce distrugerea unui exemplar al unei cărți, sau chiar a tuturor exemplarelor ei, s-ar putea să nu afecteze de loc opera literară.

Că nu scrisul de pe hârtie reprezintă „adevăratul" poem se poate dovedi și cu un alt argument. Pagina tipărită conține numeroase elemente străine poemului: corpul de literă, caracterele folosite (romane, italice), formatul paginii și mulți alți factori. Dacă am lua în serios părerea că poemul este un „artifact", ar trebui să ajungem la concluzia că fiecare exemplar în parte sau, cel puțin fiecare ediție altfel tipărită reprezintă o altă operă literară. N-am avea nici un motiv *a priori* de a considera că exemplarele unor ediții deferite ar fi exemplare ale uneia și aceleiași opere. În afară de aceasta noi, cititorii, nu socotim toate edițiile unui poem drept corecte. Faptul că suntem în stare să corectăm greșelile de tipar, chiar și într-un text pe care nu l-am mai citit înainte sau, în unele cazuri rare, să restabilim adevăratul înțeles al textului, demonstrează că în ochii noștrii nu rândurile tipărite reprezintă adevăratul poem. Astfel am făcut dovada că poemul (sau orice operă literară) poate avea ființă în afara versiunii lui tipărite și că „artifactul" tipărit conține numeroase elemente despre care trebuie să recunoaștem că nu fac parte integrantă din adevăratul poem.

Totuși, această concluzie negativă nu trebuie să ne facă să ignorăm enorma importanță practică pe care au avut-o, de la inventarea scrisului și tiparului, metodele noastre de notare a poeziei. Fără îndoială, multe opere literare s-au pierdut și astfel au fost complet distruse din cauză că consemnarea lor în scris a dispărut, iar mijloacele teoretic posibile ale transmiterii orale fie că n-au funcționat, fie că au fost întrerupte. Scrisul și mai ales tiparul au asigurat continuitatea tradiției literare și au adus o contribuție importantă la mărirea unității și integrității operelor literare. În afară de aceasta, cel puțin în anumite perioade ale istoriei poeziei, forma grafică a devenit o parte integrantă a anumitor opere literare finite.

În poezia chineză, cum a arătat Ernest Fenollosa, ideogramele cu aspect pictural reprezintă o componentă a sensului complet al poemelor. Dar și în tradiția apuseană există poemele cu particularități grafice din *Antologia palatină* , există poeziile *The Altar* (*Altarul*) sau *The Churchfloor* (*Pronaosul*) de George Herbert și poezii similare ale poeților

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

metafizici englezi care, pe Continent, își pot găsi corespondent în gongorismul spaniol, marinismul italian, poezia barocă germană și în alte curente. Poezia modernă din America (e.e. cummings), din Germania (Arno Holz*), din Franța (Mallarmé, Apollinaire) și din alte țări a folosit și ea diferite procedee grafice cum ar fi aranjarea neobișnuită a rândurilor sau chiar așezarea începutului poeziei în josul paginii, tipărirea în diferite culori etc. Încă în secolul al XVIII-lea, în romanul *Tristram Shandy* Sterne a introdus pagini albe sau marmorate. Toate aceste procedee grafice constituie părți integrante ale acestor opere literare. Deși știm că majoritatea poeziilor nu recurg la asemenea procedee, ele nu pot fi și nu se cade să fie ignorate în cazurile amintite.

Rolul tiparului în poezie nu se mărginește nicidecum la asemenea extravaganțe relativ rare; sfârșitul versurilor, gruparea în strofe, împărțirea în paragrafe a pasajelor în proză, folosirea rimelor vizuale (bazate pe terminații omografe, dar nu și omofone) sau a jocurilor de cuvinte care nu capătă sens decât grație ortografiei și multe procedee similare trebuie considerate ca factori componenți ai operelor literare. Teoria care susține valoarea pur sonoră a poemului tinde să nu ia în seamă de fel aceste procedee, dar ele nu pot fi ignorate în nici o analiză completă a multor opere literare. Existența lor dovedește că pentru practica poeziei în timpurile moderne tiparul a devenit foarte important, că poezia este scrisă atât pentru ochi cât și pentru urechi. Deși folosirea procedeelor grafice nu este indispensabilă, acestea sunt mult mai frecvente în literatură decât în muzică, unde partitura tipărită joacă un rol similar cu acela al paginii tipărite din literatură. În muzică, asemenea practici sunt rare, deși nicidecum inexistente. Întâlnim numeroase procedee optice curioase (folosirea culorilor etc.) în partiturile madrigalelor italiene din secolul al XVI-lea. Händel, compozitorul „pur", „absolut" a scris un cor despre revărsarea Mării Roșii în care se spune că „apa se ridicase ca un zid", iar notele de pe partitura tipărită formează șiruri compacte de puncte așezate la distanțe egale, care închipuie o falangă sau un zid.

Am început cu o teorie care probabil că, în prezent, nu are mulți adepți serioși. Un al doilea răspuns la întrebarea noastră situează esența operei literare în succesiunea sunetelor pronunțate de cel care recită sau citește versuri. Este o soluție acceptată de multă lume și apreciată mai ales de recitatori. Dar și acest răspuns este nesatisfăcător. Orice lectură cu voce tare sau recitare a unui poem nu este altceva decât o redare a –

* În versiunea germană, înăuntrul acestei paranteze, este menționat, alături de Arno Holz, și poetul Ștefan George.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

poemului însuși. Ea este de același ordin ca interpretarea unei bucăți muzicale de către un muzician. Există - pentru a urma linia argumentului precedent - o enormă cantitate de literatură scrisă care se prea poate să nu fie citită cu voce tare niciodată. Pentru a nega acest fapt ar trebui să subscriem la vreo teorie absurdă ca aceea susținută de anumiți behavioriști care susțin că orice lectură mută este însoțită de mișcări ale coardelor vocale. De fapt, întreaga experiență ne arată că, afară de cazul că am fi aproape analfabeți, sau că ne-am osteni să învățăm a citi într-o limbă străină, sau am vrea cu tot dinadinsul să articulăm în șoaptă sunetele, citim de obicei „global", adică sesizăm fiecare cuvânt tipărit ca un întreg, fără să-l divizăm într-o succesiune de foneme, și, prin urmare, nu-l pronunțăm nici în gând. Când citim repede, nu avem timp nici măcar să articulăm sunetele cu coardele vocale. În plus, a considera că poemul nu există decât prin lectura cu voce tare duce la concluzia stranie că, atunci când nu este recitat, poemul nu există și că el este recreat o dată cu fiecare nouă lectură.

Dar orice lectură a unui poem - și acesta e faptul cel mai important - este mai mult decât adevăratul poem: fiecare recitare conține elemente străine poemului și particularități individuale de pronunție, intonație, tempo și accentuare - elemente care fie că sunt determinate de personalitatea vorbitorului, fie că reprezintă simptome și mijloace ale interpretării pe care o dă poemului. Mai mult, lectura unui poem nu numai că adaugă elemente personale, dar constituie întotdeauna doar o selecție a componentelor implicite ale textului poemului: tonul, viteza cu care este citit un pasaj, distribuția și intensitatea accentelor, toate acestea pot fi sau corecte sau greșite, și chiar când ele sunt corecte, pot să reprezinte numai o versiune a lecturii poemului. Trebuie să admitem posibilitatea existenței mai multor feluri de a citi un poem: lecturi pe care le considerăm greșite, când simțim că alterează adevăratul înțeles al poemului, sau lecturi pe care le considerăm corecte și admisibile, fără a le considera totuși ideale.

Lectura unui poem nu este poemul însuși, deoarece mintal putem corecta această lectură. Chiar dacă ascultăm o lectură pe care o considerăm excelentă sau perfectă, nu putem exclude posibilitatea ca altcineva sau chiar același recitator, dar cu altă ocazie, să redea poemul într-un mod foarte diferit, scoțând în evidență la fel de bine alte elemente ale acestuia. Analogia cu interpretarea muzicii ne este din nou utilă: interpretarea unei simfonii, chiar și de către un Toscanini, nu este simfonia însăși, deoarece ea este în mod inevitabil colorată de individualitatea interpreților și adaugă detalii concrete de tempo, rubato, timbru etc. care, într-o

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

interpretare ulterioară, ar putea fi schimbate, deși ar fi imposibil să se nege că și a doua oară s-a executat aceeași simfonie. În felul acesta am făcut dovada că poemul poate exista în afara citirii lui cu voce tare, și că citirea cu voce tare conține numeroase elemente ce nu pot fi considerate ca făcând parte din poem.

Totuși, în unele opere literare (mai ales în poezia lirică) aspectul sonor poate fi un factor important al structurii lor generale. Atenția poate fi atrasă asupra acestui aspect prin diferite mijloace, cum sunt metrul, anumite succesiuni de vocale sau consoane, aliterațiile, asonanțele, rimele etc. Acest fapt explică - sau mai degrabă ne ajută să explicăm - caracterul nesatisfăcător al multor traduceri de poezie lirică, deoarece aceste eficace figuri de sunet nu pot fi transferate într-un alt sistem lingvistic, deși un traducător talentat poate să redea aproximativ efectul lor general în limba sa. Există totuși o enormă cantitate de literatură relativ independentă de figurile de sunet, lucru demonstrat de efectele istorice ale multor opere difuzate chiar în traduceri neinspirate. Sunetul poate reprezenta un factor important în structura unui poem, dar răspunsul că poemul este o succesiune de sunete este tot atât de nesatisfăcător ca și răspunsul care crede că poemul rezidă în pagina tipărită.

Un al treilea și foarte curent răspuns la întrebarea noastră spune că poemul rezidă în trăirile cititorului. Poemul, se susține, nu este nimic în afara proceselor mintale ale diferiților lui cititori și este deci identic cu starea de spirit pe care o trăim sau cu procesul mintal care are loc când citim sau ascultăm un poem. Dar și această soluție „psihologică" este nesatisfăcătoare. Este adevărat, desigur, că poemul poate fi cunoscut numai prin trăiri individuale, dar el nu este identic cu o astfel de trăire. Fiecare trăire individuală a unui poem conține ceva caracteristic și pur personal. Ea este colorată de dispoziția noastră și de pregătirea noastră individuală. Educația, personalitatea fiecărui cititor, climatul cultural general al unei epoci, ideile preconcepute, religioase sau filozofice sau pur tehnice ale fiecărui cititor vor adăuga ceva instantaneu și străin fiecărei lecturi a unui poem. Două lecturi efectuate de către același cititor la epoci diferite se pot deosebi considerabil, fie pentru că între timp cititorul s-a maturizat din punct de vedere intelectual, fie pentru că este slăbit de unele împrejurări de moment cum ar fi oboseala, grijile sau neatenția. Astfel, fiecare trăire a unui poem fie că omite ceva, fie că adaugă ceva individual. Trăirea nu va fi niciodată egală cu poemul: chiar și un cititor bun va descoperi într-un poem la fiecare lectură detalii noi pe care nu le-a remarcat la lecturile anterioare, și nu este nevoie să arătăm cât de denaturată sau superficială poate fi lectura unui cititor mai puțin pregătit sau complet nepregătit.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Teoria că trăirea intelectuală a cititorului este poemul însuși duce la concluzia absurdă că poemul nu ar exista decât dacă este trăit și că el ar fi recreat la fiecare lectură. În felul acesta, nu ar exista o singură *Divină Comedie*, ci tot atâtea *Divine Comedii* câți cititori au fost, sunt și vor fi. Până la urmă, ne pierdem în complet scepticism și anarhie și ajungem la maxima eronată *de gustibus non est disputandum*. Dacă am lua în serios această teorie, ar fi imposibil să explicăm de ce interpretarea dată unui poem de către un cititor ar fi mai bună decât interpretarea oricărui altuia și de ce putem corecta interpretarea altor cititori. Adoptarea ei ar însemna sfârșitul categoric al disciplinei literaturii al cărei scop este să înlesnească înțelegerea și aprecierea unui text. Scrierile lui I. A. Richards, în special cartea sa intitulată *Practical Criticism* (*Critica practică*), au arătat cât de departe poate merge analiza particularităților individuale ale cititorilor și cât de mult poate face un bun profesor pentru îndreptarea interpretărilor greșite. Dar, lucru destul de curios, Richards, care critică în permanență interpretările elevilor lui, susține o teorie psihologică extremistă, care se află în contradicție categorică cu excelentele lui lucrări critice. Ideea că poezia ordonează impulsurile noastre și concluzia că valoarea poeziei constă într-un fel de terapie psihică l-au făcut în cele din urmă să admită că această terapie poate fi tot atât de bine realizată de un poem prost sau de unul bun, de un covor, de un vas, de un gest sau de o sonată. În felul acesta, presupusul proces din mintea noastră nu este legat în mod clar de poemul care l-a provocat.

Oricât de interesantă ar fi în sine sau oricât de utilă ar fi pentru scopuri pedagogice, psihologia cititorului va rămâne întotdeauna în afara obiectului studiului literar - opera literară concretă - și nu poate rezolva problema structurii și valorii operei literare. Teoriile psihologice sunt în mod necesar teorii despre efectele operei literare și de aceea ele pot duce, în cazuri extreme, la un criteriu de evaluare al poeziei ca acela propus de A. E. Housman într-o prelegere intitulată *The Name and Nature of Poetry* (*Numele și natura poeziei* - 1933), în care ne spune, sperăm că în glumă, că poezia bună poate fi recunoscută după fiorul ce-l simțim, la lectura ei, de-a lungul șirii spinării. Această teorie este la nivelul teoriilor din secolul al XVIII-lea, care măsurau calitatea unei tragedii după cantitatea de lacrimi vărsate de spectatori; sau la nivelul ideii pe care și-o face plasatorul de la cinematograf despre calitatea unei comedii judecând după hohotele de râs pe care le-a numărat în sală. Așadar, anarhia, scepticismul, o completă confuzie în privința valorilor este rezultatul tuturor teoriilor psihologice, deoarece acestea nu pot fi legate nici de structura, nici de calitatea poemului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Teoria psihologică nu este decât foarte puțin perfecționată de I. A. Richards, când acesta definește poemul ca „o trăire a cititorului ideal". Evident, întreaga problemă este deplasată asupra noțiunii de cititor *ideal* - asupra înțelesului acestui adjectiv. Dar chiar admițând existența unei dispoziții ideale la un cititor cu cea mai îngrijită educație și cu cea mai bună pregătire, definiția rămâne nesatisfăcătoare, fiind expusă tuturor criticilor ce le-am adus metodei psihologice. Ea situează esența poemului într-o trăire de moment pe care nici chiar cititorul ideal n-ar putea-o repeta identic. Această trăire nu va reflecta niciodată întregul sens al unui poem la un moment dat și va adăuga lecturii, de fiecare dată, inevitabile elemente personale.

Pentru a elimina această dificultate, a fost propus un al patrulea răspuns. Poemul, ni se spune, este experiența autorului. Menționăm în paranteză că nu s-ar putea afirma că poemul ar fi experiența autorului în orice moment al vieții după crearea operei, când dânsul o recitește. În cazul acesta autorul devine, evident, un simplu cititor al operei sale, supus greșelilor și expus să interpreteze eronat propria sa operă, aproape la fel ca orice alt cititor. Se pot da multe exemple de flagrantă neînțelegere a unei opere de către propriul autor: vechea anecdotă despre Browning care ar fi declarat că nu înțelege un poem scris de el însuși are probabil un sâmbure de adevăr. Ni se întâmplă tuturor să interpretăm greșit sau să nu înțelegem pe deplin ceea ce am scris cu câtva timp în urmă. Așadar, concepția amintită pesemne că se referă la experiența autorului în perioada în care creează opera. Prin „experiența autorului" putem însă înțelege două lucruri diferite: experiența conștientă, ideile pe care autorul a intenționat să le întruchipeze în opera lui, sau experiența totală, conștientă și inconștientă, de-a lungul întregii perioade de creație. Părerea că adevăratul poem se găsește în intențiile autorului este foarte răspândită, deși nu este întotdeauna exprimată explicit. Ea constituie rațiunea de a fi a multor cercetări de istorie literară și stă la baza multor argumente în favoarea unor interpretări concrete. Totuși, pentru majoritatea operelor literare, nu posedăm, în afară de opera finită însăși, nici un fel de date care să ne ajute să reconstituim intențiile autorului. Chiar dacă posedăm un document contemporan care ar cuprinde o declarație de intenții explicită, o asemenea profesiune de intenții nu trebuie să paralizeze pe cercetătorul modern . „Intențiile" autorului sunt întotdeauna „raționalizări", comentarii care, desigur, trebuie luate în considerație, dar trebuie de asemenea să fie cercetate critic în lumina operei literare finite. „Intențiile" unui autor pot merge mult mai departe decât opera literară finită : ele pot reprezenta declarații de planuri și idealuri, în timp

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

ce opera însăși poate fi sau mult sub ținta fixată, sau alături de ea. Dacă i-am fi putut lua un interviu lui Shakespeare, probabil că și-ar fi exprimat intențiile cu care a scris *Hamlet* într-un fel pe care l-am considera cât se poate de nesatisfăcător. Și am fi îndreptățiți să stăruim în a găsi în *Hamlet* (și nu doar în a inventa) înțelesuri care probabil că erau departe de a fi clar formulate în cugetul lui Shakespeare*.

Când dau expresie intențiilor lor, artiștii pot fi puternic influențați de situația contemporană a criticii și de formulele critice contemporane, dar formulele critice însele s-ar putea să fie absolut neadecvate pentru a caracteriza realizările lor artistice reale. Un exemplu grăitor în acest sens ne oferă epoca barocă, în care o practică artistică surprinzător de nouă a găsit o expresie slabă atât în declarațiile artiștilor cât și în comentariile criticilor. Un sculptor ca Bernini a putut ține la Academia din Paris o prelegere în care și-a exprimat părerea că practica lui personală este absolut conformă cu cea a clasicilor, iar Daniel Adam Poppelmann, arhitectul care a construit în Dresda clădirea tipică pentru rococo care este *Zwinger* -ul, a scris o întreagă lucrare pentru a demonstra concordanța strictă dintre creația lui și cele mai pure principii ale lui Vitruviu. Poeții englezi „metafizici" nu dispuneau decât de câteva formule critice cât se poate de neadecvate (ca formula „versurilor puternice") care nu exprimă nici pe departe adevărata noutate a practicii lor, iar în majoritatea cazurilor artiștii evului mediu aveau „intenții" pur religioase sau didactice care nici măcar nu încep să dea expresie principiilor artistice ale practicii lor. Divergența dintre intenția conștientă și relizarea concretă este un fenomen obișnuit în istoria literaturii. Zola credea sincer în teoria lui științifică despre romanul experimental, dar în realitate a scris romane profund melodramatice și simbolice. Gogol se considera un reformator social, un „geograf" al Rusiei, în timp ce, în practică, a scris romane și povestiri pline de creaturi fantastice și grotești, zămislite de imaginația lui. Este pur și simplu imposibil să punem temei pe studiul intențiilor autorului, deoarece acestea pot să nu reprezinte nici măcar un comentariu corect asupra operei lui și nu sunt, în cazul cel mai bun, mai mult decât un asemenea comentariu. Firește însă, nu putem avea nimic împotriva studiului „intențiilor" dacă nu vedem în el altceva decât un studiu al operei literare în întregimea ei în scopul de a dezvălui întregul ei înțeles. Dar această folosire a termenului „intenție" este diferită și oarecum derutantă.

---

* Versiunea germană aduce aici următoarea completare: „Fiind adesea întrebat ce idee a vrut să întruchipeze în Faust, Goethe i-a spus, indignat, lui Eckermann: „Ca și cum aș ști lucrul acesta și aș fi în stare să-l exprim" (Eckermann, *Convorbiri cu Goethe* , 6 mai 1827).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Dar și alternativa ce se propune - potrivit căreia adevăratul poem se află în totalitatea experienței, conștiente și inconștiente, a autorului în perioada creației - este foarte nesatisfăcătoare. Din punct de vedere practic, această soluție prezintă seriosul dezavantaj de a reduce problema la un *X* complet inaccesibil și pur ipotetic pe care nu avem nici un mijloc de a-l reconstitui sau măcar de a-l cerceta. Abstracție făcând de această dificultate practică de neânvins, soluția este nesatisfăcătoare și pentru motivul că situează existența poemului într-o experiență subiectivă care aparține trecutului. Experiența autorului din perioada creației a încetat exact în clipa când poemul a început să existe. Dacă această concepție ar fi justă, n-am putea veni în contact direct cu opera literară însăși niciodată, ci ar trebui să ne gândim în permanență că sentimentele pe care le încercăm la citirea poemului sunt oarecum identice cu vechile experiențe ale autorului. În cartea lui despre *Milton* , E. M. Tillyard a încercat să acrediteze ideea că *Paradisul pierdut* trădează starea de spirit a autorului în epoca în care a scris acest poem și n-a vrut să recunoască, într-o lungă și adesea nesemnificativă controversă cu C. S. Lewis, că în *Paradisul pierdut* este vorba, în primul rând, de Satana, și de Adam și Eva și de sute și mii de alte idei, reprezentări și concepte, și nu de starea de spirit a lui Milton în timpul creației. Că întregul conținut al poemului a fost în contact cu conștientul și inconștientul lui Milton este perfect adevărat; dar starea lui de spirit în momentul creației ne este inaccesibilă și ea se prea poate să fi conținut milioane de experiențe care n-au lăsat nici o urmă în poem. Luată *ad litteram* , această soluție duce în mod inevitabil la speculații fără rost în legătură cu durata exactă a stării de spirit a creatorului și cu conținutul ei exact, conținut care, de altfel, s-ar putea prea bine să includă o durere de dinți survenită în momentul creației. Întreaga teorie psihologică bazată pe starea de spirit a cititorului sau a ascultătorului, a recitatorului sau a autorului, ridică mai multe probleme decât ar putea ea rezolva vreodată.

O cale mai bună ni se deschide, evident, prin definirea operei literare în funcție de experiența socială și colectivă. Există aici două soluții posibile care totuși nu izbutesc să rezolve în mod satisfăcător problema. Am putea spune mai întâi că opera literară reprezintă suma tuturor interpretărilor trecute și posibile ale poemului: o soluție care ne pune față în față cu o infinitate de interpretări personale nepotrivite, de lecțiuni greșite, defectuoase, pline de denaturări. În esență, această soluție nu face decât să susțină că poemul se află în starea de spirit a cititorului său, multiplicată la infinit. Cealaltă soluție afirmă că adevăratul poem este interpretarea comună tuturor interpretărilor poemului. Acest răspuns

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

reduce, se vede bine, opera literară la rangul de numitor comun al tuturor acestor experiențe. Iar acest numitor trebuie să fie *cel mai mic* numitor comun, experiența cea mai superficială, mai banală, mai fără valoare. Această soluție, pe lângă că ridică mari dificultăți practice, ar sărăci complet sensul operei literare.

La întrebarea noastră nu se poate găsi un răspuns bazat pe psihologia individuală sau socială. Trebuie să conchidem că poemul nu este o experiență individuală sau o sumă de experiențe, ci numai cauza virtuală a unor experiențe. Încercarea de a defini poemul în funcție de stările de spirit eșuează pentru că nu poate explica faptul că adevăratul poem are un caracter normativ, faptul simplu că un poem poate fi interpretat corect sau incorect. Numai o mică parte din fiecare interpretare individuală poate fi considerată adecvată adevăratului poem. Astfel adevăratul poem trebuie conceput ca un sistem de norme reflectat numai parțial în interpretările numeroșilor lui cititori. Fiecare experiență în parte (lectură, recitare ș.a.m.d.) nu reprezintă decât o încercare - mai mult sau mai puțin izbutită și completă - de a sesiza acest sistem de norme sau de standarde.

Firește că „normele", în sensul în care folosim aici acest termen, nu trebuie confundate cu acele norme care pot fi clasice sau romantice, etice sau politice. Normele pe care le avem în vedere sunt norme implicite care trebuie extrase din fiecare experiență personală a unei opere literare și care, luate la un loc, constituie adevărata operă literară în întregul ei. Desigur că dacă vom compara între ele diferite opere literare, vom constata asemănări sau deosebiri între aceste norme; și, plecând de la asemănări, trebuie să se poată face o clasificare a operelor literare în funcție de tipul de norme pe care le întrupează. Putem ajunge, pe această cale, la teorii ale genurilor și, în sfârșit, la o teorie a literaturii în general. A tăgădui această posibilitate, așa cum fac cei care, cu oarecare temei, subliniază unicitatea fiecărei opere literare, ar însemna că împingem concepția despre individualitatea operei literare atât de departe, încât fiecare operă literară să rămână complet izolată de tradiție și să devină, în cele din urmă incomunicabilă și incomprehensibilă. Admițând că trebuie să începem cu analiza unor opere literare individuale, nu putem nega totuși că trebuie să existe unele legături, unele asemănări, unele elemente comune sau factori comuni care să apropie două sau mai multe opere literare date, creând astfel posibilitatea trecerii de la analiza unei opere literare individuale la un tip cum ar fi tragedia greacă și de aici la tragedie în general, la literatură în general și, în cele din urmă, la un sistem atotcuprinzător, comun tuturor artelor.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Dar aceasta este o altă problemă. Acum trebuie să stabilim unde și cum există aceste norme. O analiză mai atentă a operei literare ne ve arăta că este mai corect s-o considerăm nu un simplu sistem de norme, ci mai degrabă un sistem alcătuit din mai multe straturi, fiecare având, la rândul lui, grupul său de elemente subordonate. Filozoful polonez Roman Ingarden, într-o ingenioasă și foarte tehnică analiză a operei literare, a folosit metodele „fenomenologiei" lui Husserl pentru a ajunge să distingă asemenea straturi. Nu este nevoie să-l urmărim în toate detaliile pentru a ne convinge că deosebirile generale pe care le face sunt judicioase și utile. Există, în primul rând, stratul sonor, care, desigur, nu trebuie confundat cu pronunțarea efectivă a cuvintelor, după cum credem că am arătat mai sus. Totuși acest tipar este indispensabil, deoarece numai pe baza sunetelor se poate ridica cel de al doilea strat: unitățile semantice. Fiecare cuvânt în parte își are sensul lui, se combină, în cadrul contextului, în unități, în sintagme și în propoziții. Din această structură sintactică ia naștere un al treilea strat, cel al obiectelor reprezentate, „lumea" romancierului, personajele, cadrul acțiunii. Ingarden mai adaugă două straturi care poate că nu trebuie considerate separabile. Stratul „lumii" este privit dintr-un anumit punct de vedere care nu este neapărat exprimat, dar e implicit. De exemplu, o întâmplare relatată în literatură poate fi prezentată ca „văzută" sau ca „auzită": chiar și unul și același fapt, bunăoară, trântitul unei uși; un personaj poate fi văzut cu trăsăturile lui caracteristice „interioare" sau „exterioare". Și, în sfârșit, Ingarden vorbește despre un strat al „calităților metafizice" (sublimul, tragicul, teribilul, sacrul) pe care arta ni le poate oferi spre contemplare. Acest strat nu este indispensabil și poate lipsi în unele opere literare. Ultimele două straturi ar putea fi incluse în stratul „lumii", în domeniul obiectelor reprezentate. Dar nu e mai puțin adevărat că ele sugerează probleme foarte reale în analiza literaturii. Cel puțin în roman, de la Henry James încoace și mai ales de când teoria și practica lui James au fost expuse în mod mai sistematic de Lubbock, „punctul de vedere" s-a bucurat de multă atenție. Stratul „calităților metafizice" îi permite lui Ingarden să reintroducă probleme legate de „sensul filozofic" al operelor literare, fără riscul obișnuitelor erori intelectualiste.

Este util să ilustrăm această concepție cu ajutorul situației analoge pe care o găsim în lingvistică. Lingviști ca Ferdinand de Saussure și ca cei din Cercul lingvistic de la Praga fac o distincție clară între *langue* și *parole*, între sistemul limbii și actul individual al vorbirii; și această distincție corespunde aceleia dintre poemul ca atare și experiența individuală a poemului. Sistemul limbii (*langue*) este o colecție de

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

convenții și norme ale căror acțiuni și relații le putem observa și despre care, în ciuda exprimărilor foarte diferite, imperfecte sau incomplete ale vorbitorilor individuali, putem spune că au coerență și o identitate fundamentală. Cel puțin în această privință, opera literară se află exact în aceeași situație ca și sistemul limbii. Noi, ca indivizi, niciodată nu vom înțelege pe deplin acest sistem, pentru că niciodată nu vom folosi propria noastră limbă complet și perfect. De fapt, în fiecare act de cunoaștere se constată exact aceeași situație. Nu vom cunoaște niciodată un obiect în toate calitățile lui, dar totuși nu putem nega identitatea obiectelor, chiar dacă le vedem din perspective diferite. Distingem întotdeauna într-un obiect un anumit „sistem de determinare" care face ca actul cunoașterii să nu fie un act de invenție arbitrară sau de distincție subiectivă, ci recunoașterea anumitor norme pe care ni le impune realitatea. În același fel, structura unei opere literare are caracterul unei „datorii pe care trebuie s-o înțeleg". O voi înțelege întotdeauna imperfect dar, în ciuda acestui fapt, un anumit „sistem de determinare" rămâne, întocmai ca în orice alt obiect al cunoașterii.

Lingviștii moderni au analizat sunetele posibile ajungând la noțiunea de fonem; ei pot analiza, de asemenea, morfemele și sintagmele. Propoziția, de exemplu, poate fi definită nu doar ca o enunțare *ad hoc*, ci ca un tipar sintactic. În afara fonematicii, lingvistica funcțională modernă este încă relativ nedezvoltată; dar problemele, deși dificile, nu sunt insolubile sau complet noi; ele sunt mai degrabă reformulări ale problemelor morfologice și sintactice tratate în gramaticile mai vechi. (a) Analiza operei literare are de rezolvat probleme similare în cazul unităților semantice și a organizării lor specifice în scopuri estetice. Probleme ca acelea ale semanticii, elocuțiunii și imaginilor poetice sunt reintroduse într-o enunțare nouă și mai îngrijită. Unitățile semantice, propozițiile, sistemele de propoziții se referă la obiecte, construiesc realități imaginative ca, de exemplu, peisaje, interioare, personaje, acțiuni sau idei. Acestea pot fi și ele supuse unei analize care să nu le confunde cu realitatea empirică și care să nu ignore faptul că ele există în cadrul unor structuri lingvistice. Un personaj de roman prinde viață numai din unitățile semantice, este plămădit din propozițiile pronunțate de el sau despre el. El are o structură nedeterminată în comparație cu o persoană care există biologic și care își are trecutul ei coerent. Stabilirea acestor distincții între diferite straturi are avantajul de a înlocui tradiționala distincție derutantă dintre conținut și formă. Conținutul va reapărea în strânsă legătură cu substratul lingvistic, în care este inclus și de care depinde.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Dar această concepție despre opera literară ca sistem stratificat de norme lasă totuși neclarificat modul real de existență al acestui sistem. Pentru a trata această problemă într-un mod adecvat, s-ar cuveni să soluționăm controverse ca acelea dintre nominalism și realism, mentalism și behaviorism - pe scurt, toate problemele principale ale epistemologiei. Totuși, pentru scopurile ce le urmărim, va fi suficient să evităm două atitudini opuse: platonismul extrem și nominalismul extrem. Nu trebuie să ipostaziem sau să „reificăm" acest sistem de norme, să facem din el un fel de idee-arhetip care domnește peste o lume de esențe eterne. Opera literară nu are același statut ontologic ca noțiunea de triunghi, sau de număr, sau ca o calitate ca aceea de „roșu". Spre deosebire de aceste concepte „subzistente", opera literară este, în primul rând, creată într-un anumit moment în timp, și, în al doilea rând, este supusă schimbărilor și chiar distrugerii complete. În această privință ea se aseamănă mai degrabă cu sistemul limbii, deși momentul apariției sau dispariției este poate mult mai greu de stabilit cu certitudine în cazul limbii decât în cazul operei literare, care, de obicei, este o creație individuală. Pe de altă parte, trebuie să recunoaștem că nominalismul extrem, care respinge noțiunea de „sistem al limbii" și deci și noțiunea de operă literară în sensul folosit de noi, sau care nu o admite decât ca ficțiune utilă sau ca „descriere științifică", nu sesizează de loc problema în litigiu. Principiile înguste ale behaviorismului consideră drept „mistic" sau „metafizic" tot ceea ce nu este conform cu o concepție foarte limitată a realității empirice. Totuși, a numi fonemul o „ficțiune" sau sistemul limbii doar o „descriere științifică a actelor vorbirii", înseamnă a ignora problema adevărului. Noi recunoaștem existența unor norme și a unor abateri de la norme și nu născocim doar descrieri pur verbale. În această privință punctul de vedere behaviorist este bazat în întregime pe o teorie greșită a abstracției. Numerele sau normele sunt ceea ce sunt, indiferent dacă le folosim sau nu. Desigur, eu sunt cel care numără, eu sunt cel care citește; dar reprezentarea unui număr sau recunoașterea unei norme nu este același lucru cu numărul însuși sau cu norma însăși. Pronunțarea sunetului *h* nu este fonemul *h* . Noi recunoaștem existența unui sistem de norme în cadrul realității și nu inventăm pur și simplu construcții verbale. Obiecția că noi nu avem acces la aceste norme decât prin acte individuale de cunoaștere, acte pe care nu le putem evita sau depăși, este doar aparent impresionantă. Aceasta e obiecția ce s-a adus criticii kantiene a cunoașterii și poate fi combătută cu argumentele lui Kant.

Este drept că noi putem interpreta greșit sau putem să nu înțelegem aceste norme, dar aceasta nu înseamnă că criticul își asumă rolul

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

supraomenesc de a critica din afară puterea noastră de înțelegere sau că el pretinde că înțelege, printr-un act de intuiție intelectuală, ansamblul perfect al sistemului de norme. Mai degrabă, noi criticăm o parte a cunoștințelor noastre în lumina normei superioare fixată de altă parte. Noi nu trebuie să procedăm ca omul care, pentru a-și controla vederea, încearcă să-și privească proprii lui ochi, ci ca omul care compară obiectele pe care le vede clar cu cele pe care le vede neclar, apoi face generalizări în legătură cu felul obiectelor care se încadrează în cele două categorii și explică deosebirea printr-o teorie a vederii care ia în considerație distanța, lumina și așa mai departe.

În mod analog, putem face distincție între lecturile corecte și lecturile greșite ale unui poem, sau între înțelegerea și deformarea normelor existente într-o operă literară, recurgând la comparații, la studiul diferitelor „înțelegeri" sau interpretări false sau incomplete. Putem studia acțiunea, relațiile și combinațiile reale ale acestor norme, tot așa cum putem studia fonemul. (b) Opera literară nu este nici un fapt empiric - în sensul că nu este starea de spirit a unui individ sau a unui grup de indivizi - nici un obiect ideal imuabil, cum este, de exemplu, triunghiul. Opera literară poate deveni obiect al experienței; ea este, recunoaștem, accesibilă numai prin experiența individuală, dar nu este identică cu nici o experiență. Ea se deosebește de obiectele ideale, cum ar fi numerele, tocmai pentru că este accesibilă numai prin partea empirică (fizică sau potențial fizică) a structurii sale, sistemul sunetelor, în timp ce un triunghi sau un număr poate fi intuit direct. Opera literară se mai deosebește de obiectele ideale printr-un alt aspect important. Ea are ceva ce se poate numi „viață". Ea se naște într-un anumit moment, se schimbă în decursul istoriei și poate pieri. O operă literară este „eternă" numai în sensul că, dacă se păstrează, își menține o oarecare identitate structurală fundamentală pe care o posedă încă de la creare, dar este și „istorică". Ea are o dezvoltare care poate fi urmărită. Această dezvoltare nu este altceva decât seria concretizărilor operei literare în decursul istoriei, pe care o putem reconstitui, într-o oarecare măsură, din însemnările criticilor și cititorilor privind trăirile și judecățile inspirate de opera respectivă și din înrâurirea exercitată de această operă asupra altor opere. Cunoașterea concretizărilor anterioare (lecturi, considerațiuni critice, interpretări greșite) va influența propria noastră interpretare; lecturile anterioare ne pot pregăti pentru o înțelegere mai profundă a operei sau pot provoca o reacție violentă împotriva interpretărilor dominante din trecut. Toate acestea arată importanța istoriei criticii și ridică probleme spinoase în legătură cu natura și limitele individualității. Cum poate trece o operă

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

literară printr-un proces de evoluție, păstrându-și totuși nealterată structura fundamentală? Putem vorbi despre viața unei opere literare în decursul istoriei, exact în același sens în care putem vorbi despre faptul că un animal sau un om își păstrează individualitatea, deși de-a lungul vieții se schimbă în permanență. *Iliada* „trăiește" încă; adică poate deveni mereu eficientă, deosebindu-se astfel de un fapt istoric cum ar fi bătălia de la Waterloo care aparține categoric trecutului, deși desfășurarea ei poate fi reconstituită, iar urmările ei se pot vedea chiar și în ziua de azi. În ce sens putem totuși vorbi despre o identitate între *Iliada* așa cum au auzit-o sau au citit-o grecii contemporani ei și *Iliada* pe care o citim acum? Chiar presupunând că textul este identic, interpretarea noastră nu poate să nu fie diferită. Noi nu putem compara limba *Iliadei* cu limba vorbită pe atunci în Grecia, și de aceea, nu putem sesiza nici abaterile de la limbajul familiar, pe care trebuie să se fi bazat, în mare parte, efectul poetic. Ne este imposibil să înțelegem multe dintre acele formulări ambigue care sunt o parte esențială a exprimării fiecărui poet. În plus, este evident necesar să facem un efort de imaginație - care nu poate avea succes decât într-o foarte mică măsură - pentru a ne transpune în atmosfera Greciei antice cu credința ei în zei, cu scara ei de valori morale. Cu toate acestea, cu greu s-ar putea tăgădui că există o substanțială identitate de „structură" care a rămas aceeași de-a lungul veacurilor. Această structură este, totuși, dinamică; trecând prin mințile cititorilor, criticilor și oamenilor de artă, ea se schimbă în tot cursul istoriei. Astfel, sistemul de norme crește și se transformă și va rămâne, într-un anumit sens, întotdeauna incomplet și imperfect cunoscut. Această concepție conform căreia structura operei literare este dinamică, nu înseamnă însă subiectivism și relativism. Diferitele puncte de vedere nu sunt nicidecum la fel de juste. Va fi întotdeauna posibil să stabilim care punct de vedere sesizează subiectul în modul cel mai complet și mai profund. În noțiunea de interpretare adecvată este implicită o ierarhie a punctelor de vedere, o critică a înțelegerii normelor. Orice relativism este până la urmă anulat de recunoașterea faptului că „Absolutul există în relativ, deși nu definitiv și nu în întregime în acesta".

Astfel, opera literară ne apare ca un obiect de cunoaștere *sui generis* care are un statut ontologic special. Ea nu este nici concretă (fizică, ca o statuie) nici mintală (psihologică, ca senzația de lumină sau de durere) nici ideală (ca un triunghi). Ea este un sistem de norme, de noțiuni ideale care sunt intersubiective. Trebuie să se considere că ele există în ideologia colectivă, se schimbă o dată cu aceasta și sunt accesibile numai prin experiențe intelectuale individuale, bazate pe structura sonoră a propozițiilor.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Problema valorilor artistice nu am examinat-o încă. Dar analiza precedentă ar fi trebuit să arate că fără un sistem de norme și fără valori nu poate exista structură. Nu putem înțelege și analiza nici o operă literară fără să ne referim la valori. Însuși faptul recunoașterii unei anumite structuri drept „operă literară" implică o judecată de valoare. Eroarea fenomenologiei pure constă în aceea că socotește posibilă o asemenea disociere, că socotește că valorile sunt suprapuse structurii, că ele nu sunt inerente structurii. De această eroare de analiză suferă și pătrunzătoarea carte a lui Roman Ingarden, care încearcă să analizeze opera literară fără referire la valori. Rădăcina greșelii se găsește, desigur, în concepția fenomenologilor despre o ordine eternă, atemporală a „esențelor", căreia numai mai târziu i se adaugă individualizările empirice. Adoptând ideea unei scări absolute a valorilor pierdem în mod inevitabil contactul cu relativitatea judecăților individuale. Un Absolut încremenit este opus unui șuvoi de judecăți individuale lipsite de valoare.

Teza nesănătoasă a absolutismului și antiteza deopotrivă de nesănătoasă a relativismului trebuie să fie înlăturate și înlocuite printr-o sinteză care să dinamiteze scara valorilor însăși, fără să renunțe la ea ca atare. „Perspectivismul", cum am numit această concepție, nu înseamnă o anarhie a valorilor, o glorificare a capriciului individual, ci un proces de cunoaștere a obiectului din diferite puncte de vedere care, la rândul lor, pot fi definite și criticate. Structura, semnul și valoarea formează trei aspecte ale aceleiași probleme și nu pot fi separate în mod artificial.

Trebuie însă, în primul rând, să încercăm a examina metodele folosite în prezentarea și analiza diferitelor straturi ale operei literare: (1) stratul sonor, eufonia, ritmul și metrul; (2) unitățile semantice, care determină structura lingvistică formală a operei literare, stilul ei și disciplina stilisticii care îl cercetează sistematic; (3) imaginea și metafora, cele mai esențial poetice dintre procedeele stilistice, care se impune să fie cercetate în mod special între altele și pentru motivul că, în mod aproape imperceptibil, ele trec în (4) „lumea" poetică specifică a simbolului și a sistemelor de simboluri pe care le numim „mit" poetic. Lumea creată prin narațiune ridică (5) probleme speciale legate de modurile și tehnicile de expunere cărora le vom dedica un capitol deosebit. După ce vom fi trecut în revistă metodele de analiză aplicabile la operele literare individuale, vom ridica (6) problema naturii genurilor literare și apoi vom discuta problema centrală a oricărei critici - (7) evaluarea. În cele din urmă, ne vom întoarce la ideea evoluției literaturii și vom discuta (8) natura istoriei literare și posibilitatea existenței unei istorii interne a literaturii concepută ca o istorie a unei arte.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

4. DEFINIȚIA OPEREI*

Opera, orice operă este deci produsul finalist și înzestrat cu o valoare al unui agent moral, de obicei al unui om, considerat în calitatea morală a ființei lui. Produsul pe care îl numim operă are o realitate concretă și relativ durabilă. Realitatea lui se afirmă atunci când se desparte de creatorul care l-a produs. Relațiile operei cu creatorul său sunt însă mai complexe, după cum vom vedea din desfășurarea acestei analize. Deocamdată ne este suficient să observăm că nu există operă decât acolo unde produsul s-a izolat de creatorul lui și de procesele active care i-au premers. Câtă vreme artistul visează sau lucrează și atâta timp cât savantul experimentează, își verifică rezultatele, le completează sau le amendează, opera nu există încă. Opera apare numai atunci când creatorul simte că lucrarea lui a atins un termen dincolo de care este inutil să mai continue și atunci când, în spațiul lumii, opera ocupă o poziție opusă creatorului său, creatorul privind din punctul său către punctul operei și luând cunoștință de ea ca de un lucru deosebit de sine.

Pentru a atinge acest rezultat, creatorul și-a propus un scop și a lucrat după un plan. Există, desigur, în cristalizarea treptată a unei opere și efecte neprevăzute de creator, independente de scopul propus și de planul după care lucrează. Există în cursul realizării unei opere și substituții de scopuri, creatorul orientându-se la început după un scop și hotărându-se apoi să adopte un altul. Nu există însă opere produse în întregime de întâmplare. Efectele neprevăzute au trebuit să fie selectate, introduse într-o structură finalistă, recunoscute adică drept utile și adaptate

* În TEZELE UNEI FILOSOFII A OPEREI, publicat în POSTUME, Editura pentru literatura universală, București, 1966, p. 170-173 (n.ed.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

scopului urmărit. Iar acest scop, oricâte alte scopuri anterioare ar fi înlocuit și oricât de târziu ar fi început să orienteze lucrarea către rezultatul ei definitiv, a trebuit să se precizeze, pentru ca opera să apară.

Produsul finalist, care este opera, creatorul îl obține conformând un material. Matrialul nu trebuie să fie neapărat materie: materialul nu trebuiește să fie totdeauna material. Un savant, un filozof, un moralist conformează un material spiritual, un material de concepte, de judecăți, de raționamente. Lucrarea de notație a rezultatelor sale poate fi o operație secundară și neesențială. Auguste Comte, meditându-și lucrările până în ultimele lor amănunte, așa cum ne asigură biografii lui, putea să-și considere opera împlinită încă din faza ei pur mentală, înainte de transcrierea ei grafică. De asemeni, un inginer poate să-și privească opera încheiată îndată ce încredințează proiectul său constructorilor tehnici, care urmează s-o realizeze materialmente. S-ar putea spune că în cazul inginerilor, opera trece prin două faze ale materializării, opera este însă gata o dată cu cea dintâi dintre ele, adică cu proiecția în plan a viitoarei lucrări spațiale. Evident, împrejurarea se schimbă pentru alți creatori de opere. Pentru unii din aceștia realizarea materială a concepției lor poate să modifice concepția însăși. Pictorii și sculptorii, dar și unii meșteșugari, fac adeseori această experiență. Materia nu este pentru ei un vehicul indiferent al concepției, ci un factor cu rol pozitiv și creator în desăvârșirea operei. Sculptorul care, modelând lucrarea sa în pământ, o vede tăiată în piatră sau turnată în bronz, știe că felul materiei pe care o va întrebuința este un factor constitutiv al operei sale. Opera este pentru el esențialmente materială.

Manevrând un material, creatorul îi dă o formă. Rămâne o problemă, pe care urmează încă s-o discutăm, dacă analiza filozofică poate menține deosebirea curentă dintre materialul și forma operei. Este mai probabil că nu există material absolut amorf și că în cel mai brut dintre ele a lucrat un principiu formal. Forma însăși este unitatea unei multiplicități, o *unitas multiplex*. A conforma înseamnă a unifica, a integra o multiplicitate. Cum nu există însă decât materiale formate, fie numai chiar prin lucrarea pregătitoare a naturii, a conforma înseamnă a integra o multiplicitate de unități multiple. Orice operă este un întreg multiplu. Din acest punct de vedere, a crea o operă înseamnă a duce mai departe lucrarea de organizare formală a naturii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Operele omenești se înlănțuiesc astfel cu procesele naturii, dar în același timp i se opun acesteia. Căci orice operă este un obiect nou în natură, pe care natura nu l-a putut singură produce. Forțele naturii pot dezorganiza opera umană, dar n-o pot înlocui. Există o adversitate continuă între natură și operele omului, deși acestea nu se pot produce decât conformând materialele puse la îndemână de natură și folosind mijloacele date împreună cu legile ei. Solidaritatea operei cu natura nu exclude însă antagonismul lor. Orice operă este apoi supraadăugată naturii. Suma tuturor operelor alcătuiește, pe planeta noastră, o regiune nouă, o sferă de proveniență *pur* umană, *tehnosfera*. Un organism animal sau o plantă, în momentul apariției lor, sunt și ele obiecte noi, în sensul că lipseau până atunci din natură; ele posedă, cu alte cuvinte, o noutate cantitativă, dar nu și una calitativă. Opera are însă totdeauna o noutate calitativă. A zecea mie sau a suta mie de perechi de ghete ieșită dintr-o fabrică are o valoare deosebită, o altă calitate economică, tocmai pentru că este a mia sau a suta mie pereche de ghete. Plantele și animalele nu-și schimbă calitatea o dată cu multiplicarea lor, decât atunci când sunt cultivate de om pentru a satisface unele din nevoile lui: plantele de pe terenurile de cultură și animalele din crescătorii se înscriu însă printre operele omului; ele fac parte din tehnosferă.

Printre opere sunt unele care sunt nu numai noi, dar și unice. Calitatea lor deosebită nu provine din punctul pe care îl ocupă într-o serie omogenă, ci tocmai din faptul că nu aparțin unei serii, nu s-au repetat și nu sunt repetabile. Acestea sunt operele științei, ale filozofiei, ale artei. Noutatea lor este originalitatea. Există deci o noutate cantitativă, una calitativă și una calitativ-originală. Acest din urmă atribut îl recunoaștem numai operelor savanților, filozofilor și artiștilor.

O nouă deosebire ne apare în punctul acesta. Deși originale, operele științei și ale filozofiei nu sunt atașate de materialul în care se manifestă decât prin legături disolubile. Aceeași teorie științifică sau filozofică, aceeași prezentare de fapte sau aceeași argumentare se poate face cu alte cuvinte, într-o altă ordine sau cu alte metode ale expunerii. Numai operele artei sunt atât de indisolubil legate de forma înfățișării lor materiale, încât orice schimbare a acesteia le modifică sensul și valoarea. Originalitatea operei de artă exprimă deci un raport special între concepția artistului și forma materială care o manifestă. Precizăm natura acestui raport atunci când spunem că originalitatea operei de artă este imutabilă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Distingând între forma manifestărilor materiale și sensul lor, putem spune că operele științei, ale filozofiei și ale artei sunt simbolice. Ele au acest caracter ca orice fapt de limbă. Cuvântul sonor sau scris și legătura dintre cuvinte semnifică o realitate deosebită de ele însele, și anume un concept sau o legătură de concepte. Cele dintâi sunt, așadar, *ceva* pus în locul *altcuiva*, substitute sau simboluri. Realitatea substituită prin cuvinte și prin conexiunile lor, adică formațiunile intelectuale pe care le numim concepte, judecăți sau raționamente, are în operele filozofiei și ale științei un înțeles precis. Când regăsește acest înțeles, adică atunci când în locul substitutului a aflat substituitul, spiritul își întrerupe cercetarea. Spunem, din această pricină, că înțelesul unei opere științifice sau filozofice ocupă adâncimea unei perspective limitate. În operele artei însă, dincolo de substitutul format de cuvinte, sunete, mișcări, linii, forme, volume, culori etc., regăsim un înțeles pe care nu-l putem subordona unui concept sau unei legături de concepte precise, un înțeles mai bogat și care, debordând necontenit conceptul, provoacă lucrarea niciodată limitată a restabilirii înțelesului. Simbolul artistic este deci ilimitat[1]. Originalitatea artistică este nu numai imutabilă, dar și ilimitat-simbolică.

Însumând rezultatele analizei de mai sus, și înainte de a le valorifica în atâtea probleme ale fenomenologiei generale a operei și ale aceleia speciale a operei de artă, putem spune că opera este *produsul finalist și înzestrat cu valoare al unui creator moral, care, întrebuințând un material și integrând o multiplicitate, a introdus în realitate un obiect calitativ nou.* Acest obiect calitativ nou este original și simbolic în cazul operelor filozofiei și ale științei. El este imutabil original și ilimitat simbolic în cazul operelor artei.

[1] Asupra „simbolului limitat" și „limita" v. scrierea mea *Simbolul artistic*, 1947, și analizele de mai jos. (n. T.V.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

I V

LIMBAJUL POETIC

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

DE DIALECTICA*

Capitolul VII

Să examinăm acum pe scurt, atât cât se va putea, [conceptul de] *vis verborum* „puterea (de semnificare) a cuvintelor". *Vis verbi* „puterea (de semnificare) a cuvântului" este ceva prin care ne dăm seama de valoarea cuvântului; această valoare se măsoară după impresia produsă asupra celui care aude cuvântul. Pe de altă parte, un cuvânt îl impresionează pe ascultător fie prin el însuși, fie prin ceea ce semnifică, fie prin amândouă deopotrivă. Când impresionează prin el însuși, aceasta ține sau numai de simțul [auzului], *[12, 15]* sau de regulile științei [gramaticale], ori de amândouă deopotrivă. Simțul [auzului] este impresionat fie de caracterul [sunetelor], fie de familiarizarea [cu ele]. Caracterul [sunetelor] *(natura)* ne impresionează fie prin aceea că ele ne zgârie urechea, ca atunci când cineva pronunță numele regelui *Artaxerxes*, fie prin aceea că ne apar ca o mângâiere, ca atunci când auzim numele lui *Euryalus*. Și-ntr-a-devăr, chiar dacă n-ar fi auzit nimic despre oamenii cărora le aparțin aceste [două] nume, totuși, oricine ar putea să remarce că primul [nume] este deosebit de aspru, iar celălalt [este] cât se poate de plăcut. *Prin familiarizare* (consuetudo), simțul [auzului] este impresionat de perceperea a ceva, ca, de pildă, atunci când auzim *Motta* în loc de *Cotta*; n-are nici o importanță aici *[12, 20]* caracterul plăcut sau neplăcut al sunetului; contează mai mult impresionarea tainițelor urechii, în măsura în care [acestea] primesc sunetele care trec prin ele ca

* Redactat 387-391. În DE DIALECTICA, Editura Humanitas, București, 1991, trad. Eugen Munteanu, p. 81-129. (n.ed.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

pe niște oaspeți cunoscuți sau ca pe unii necunoscuți. *Prin știință* (ars) auditorul este impresionat atunci când, enunțându-i-se un cuvânt, pricepe ce parte de vorbire este *[13, 1]* sau dacă acesta conține vreun alt element care se supune regulilor științelor cuvântării. În realitate, judecăm un cuvânt din ambele perspective, adică și prin simțul [auzului] și prin știință, de vreme ce rațiunea ia cunoștință de ceea ce urechile percep în mod confuz, și astfel se stabilește un nume. De pildă, când rostim *optimus* „foarte bun", îndată ce silaba lungă și cele două silabe scurte care alcătuiesc acest nume au atins urechea, rațiunea, pe temeiul științei, recunoaște imediat aici un picior dactilic, *ōptĭmŭs*.

[Să trecem acum la celălalt caz]. Un cuvânt impresionează simțul auzului nu prin el însuși, ci *prin ceea ce semnifică*, *[13, 5]* întrucât receptându-se un semn prin intermediul cuvântului, spiritul nu ia seama la nimic altceva decât la lucrul însuși, al cărui semn este acela pe care l-a primit; așa cum, la rostirea numelui Augustinus, cel căruia îi sunt cunoscut se gândește la mine și la nimic altceva; dacă din întâmplare acest nume a fost auzit sau de cineva care nu mă cunoaște, sau de cineva care îl știe pe un altul care se numește Augustinus, acestuia îi vine în minte oricare dintre [cei doi] oameni.

În schimb, când pe ascultător îl impresionează un cuvânt și prin el însuși, și prin ceea ce semnifică, atunci și enunțarea în sine, și [realitatea] denumită prin aceasta sunt evidențiate în egală măsură. De aici rezultă că nu este deloc rănită pudoarea urechilor la auzul propoziției *[13, 10]*: *Manu, ventre, pene, bona patria laceraverat.* „Cu mâna, cu pântecul, cu penisul a risipit bunurile părintești". [Pudoarea urechilor] ar fi rănită în schimb, dacă partea obscenă a corpului ar fi numită cu numele cel trivial și popular. Însă urâțenia amândurora [a cuvântului trivial și a lucrului ca atare] ar răni auzul și spiritul dacă nerușinarea lucrului semnificat n-ar fi învăluită în decența cuvântului semnificant deși amândouă cuvintele, atât cel trivial cât și celălalt, exprimă aceeași realitate. E ca și când o curtezană nu devine alta, dar pare altfel în înfățișarea pe care obișnuiește să o ia în fața judecătorului și altfel când se întinde lasciv în patul desfrânării.

S-a văzut așadar cât de complicată și variată este [problema] puterii [de semnificare a] cuvintelor, *[13, 15]* [problemă] pe care, din lipsă de timp, am atins-o doar pe scurt și superficial. Din această examinare,

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

rezultă [că orice cuvânt se prezintă sub] un dublu aspect: pe de o parte, din perspectiva desfășurării adevărului, iar, pe de altă parte, din cea a păstrării frumuseții [vorbirii]. Dintre aceste două aspecte, primul îl interesează pe dialectician, iar cel de-al doilea mai ales pe orator. Cu toate că nici disputei dialectice nu-i stă bine să fie searbădă, și nici elocința nu trebuie să acopere minciuni, totuși, adesea, ba chiar aproape întotdeauna, plăcerea de a auzi duce în dialectică la disprețuirea adevăratelor încântări ale învățării, iar în elocință mulțimea mai neinstruită ajunge să socotească drept adevărat ceea ce este rostit în mod elegant. Așadar, văzându-se ce este caracteristic fiecărei discipline, apare evident *[13, 20]* că dialecticianul, dacă are intenția de a plăcea, trebuie să se vopsească în culoarea retoricii, iar oratorul, dacă vrea să convingă de adevăr *[14, 1]*, trebuie să-și întărească discursul cu [ceea ce am putea numi] nervii și oasele dialecticii. E la fel cum natura, însăși, a făcut corpurile noastre: n-a răpit nimic din vigoarea puterilor lor, dar nici n-a lăsat [să se manifeste în aspectul lor] ceva care să nu placă privirilor.

Capitolul VIII

În sfârșit, pentru a discerne acest adevăr cu care se ocupă dialectica, să vedem acum - cu ajutorul acelei puteri [de semnificare] a cuvintelor, căreia i-am stabilit mai sus câteva principii - ce piedici se ivesc [în calea lui]. Ceea ce îl împiedică pe auditor să vadă adevărul în cuvinte *[14, 5]* este fie obscuritatea, fie ambiguitatea. Diferența dintre obscur și ambiguu constă în faptul că în [exprimarea] ambiguă apar mai multe sensuri, dintre care nu știm pe care trebuie să-l preferăm, pe când în cea obscură nu apare nimic sau foarte puțin din ceea ce ne așteptăm să apară. Acolo unde apare cât de puțin [din sensul așteptat], obscuritatea este asemănătoare cu ambiguitatea. E ca și când cineva care înaintează pe un drum ajunge într-un loc în care drumul se împarte în două, trei sau chiar mai multă căi și, datorită grosimii negurii, nu se mai poate distinge care dintre drumuri este cel bun. Așadar, călătorul este împiedicat să înainteze mai întâi de obscuritate. Apoi, îndată ce negura începe să se risipească, *[14, 10]* se întrezărește ceva, însă nu este deloc sigur dacă [ceea ce se vede] este drumul sau mai degrabă culoarea proprie, mai strălucitoare, a solului; avem aici o obscuritate asemănătoare ambiguității. Când cerul se luminează îndeajuns pentru ca privirile să poată discerne ceva, stabilirea

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

fiecărui drum devine limpede; ceea ce-l face [pe călător] să se [mai] îndoiască pe care dintre ele să înainteze este [acum] ambiguitatea, și nu obscuritatea.

Există trei tipuri de obscuritate. Cel dintâi apare atunci când ceva se dezvăluie simțului [vederii], dar rămâne ascuns spiritului, ca atunci când, de exemplu, cineva vede o rodie pictată, [fruct] pe care nu l-a văzut niciodată [în realitate] și despre care nici n-a auzit nimic; faptul că [privitorul] nu cunoaște obiectul reprezentat [de respectiva pictură] nu se datorează ochilor, ci spiritului. Al doilea *[14, 15]* tip de obscuritate este acela când obiectul s-ar releva spiritului dacă n-ar fi ascuns simțului [vederii] așa cum este cazul chipului pictat al unui om, așezat în întuneric; căci, într-adevăr, dacă [acest obiect] ar fi înfățișat privirilor spiritul nu s-ar îndoi nici o clipă că este portretul unui om. Există și un al treilea tip de obscuritate, în cazul căruia este ascuns și simțului [vederii] un obiect care, chiar dacă ar fi dezvăluit, n-ar deveni [prin acest fapt] cu nimic mai clar pentru spirit; acest tip este cel mai obscur dintre toate; ca exemplu, să ne închipuim un neinițiat silit să recunoască aceeași rodie pictată, așezată însă în întuneric.

Îndreaptă-ți acum atenția spre cuvinte față de care exemplele de mai sus sunt date spre analogie. Imaginează-ți că un gramatician oarecare, *[14, 20]* după ce s-a făcut liniște între discipolii strânși în jurul său, rostește cu o voce joasă cuvântul *temetum* „vin (curat)"; cei ce stau mai aproape aud destul de bine ceea ce se rostește, cei care stau mai departe aud doar puțin, iar cei foarte depărtați nu percep nici cel mai slab sunet. O parte din discipoli, și anume aceia care, prin nu știu ce întâmplare, sunt mai aproape, recunosc ce înseamnă *temetum*. Împiedicați de lipsa de claritate, toți ceilalți nu înțeleg absolut nimic. Prin aceasta, îți vei lămuri toate [cele trei] tipuri de obscuritate. Cei care, la auzirea cuvântului, nu au nici o îndoială se încadrează în primul *[14, 25]* tip de obscuritate, caz similar celui cu rodia pictată pentru neinițiați, dar expusă la lumină. Cei care cunosc cuvântul, dar nu îi receptează sunetele decât foarte puțin sau deloc, suferă de cel de-al doilea tip de obscuritate, aici fiind ceva similar [cu alt caz, explicat mai sus], când portretul unui om era așezat nu la vedere, ci într-un loc foarte întunecos. În sfârșit, cei lipsiți nu numai de perceperea cuvântului sonor, dar și de înțelegerea semnificației sale, se prăbușesc, orbi, în cel de-al treilea tip de obscuritate, care este

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

cel mai rău. Cât privește *[15, 1]* acea obscuritate discutată [mai sus], asemănătoare cu ambiguitatea, aceasta poate fi remarcată la aceia cărora cuvântul le era cunoscut, dar care n-au perceput exact absolut nici un sunet, sau au perceput ceva nu destul de sigur. Toate aceste tipuri de obscuritate a vorbirii le va evita acela care va vorbi cu o voce destul de limpede, fără vreun defect de pronunțare, și care va utiliza cuvinte foarte cunoscute.

Tot din acest exemplu cu gramaticianul poți vedea și câte alte piedici adaugă ambiguitatea obscurității cuvintelor. Imaginează-ți deci că [discipolii] care erau de față au perceput suficient, cu auzul, vocea magistrului, *[15, 5]* și că acesta a pronunțat un cuvânt cunoscut tuturor, că a rostit, de exemplu, cuvântul *magnus* mare și apoi a tăcut. Ia seama acum cât de nesiguri se arată [discipolii] la auzul acestui termen! Ce vrea să însemne această formulare? [Cumva întreabă] ce parte de vorbire este? Dacă este vorba de o măsură metrică, ce fel de picior formează? Face cumva apel la [o problemă] de istorie, de exemplu la Pompeius Magnus, la câte războaie a purtat el? Se referă cumva la poezia prin excelență, numindu-l pe Virgiliu *magnus* „marele" și aproape singurul poet? Ce-ar fi dacă, pentru a dojeni delăsarea discipolilor săi, magistrul ar izbucni, *[15, 10]* în cele din urmă, cu următoarele cuvinte: *Magnus vos ob studium disciplinae torpor invasit!* „O mare toropeală v-a copleșit din pricina râvnei la învățătură!?" Oare nu-ți dai seama că, departe de a fi o negură de obscurități, acest cuvânt [*magnus* mare] care a fost spus mai sus se vădește a avea sensuri multiple? Căci cuvântul *magnus* este în același timp și nume, și troheu, și Pompeius, și Virgiliu, și toropeala delăsării. Și mai sunt încă și alte nenumărate lucruri care, deși nu au mai fost amintite, pot totuși veni în minte la enunțarea acestui cuvânt.

Capitolul IX

Pe bună dreptate s-a spus de către dialecticieni că, orice cuvânt este ambiguu. De aceea, să nu ne impresioneze faptul că, într-o lucrare de Cicero, Hortensius, aduce [stoicilor] [15, 15] următorul reproș: „Spun că ei sesizează cu abilitate cuvintele ambigue și că le explică limpede; de asemenea, afirmă că orice cuvânt este ambiguu; atunci cum vor explica ei ambiguitățile prin alte ambiguități? E ca și cum ai purta prin întuneric o lumină stinsă!" Subtilă și fericită exprimare! Iată, însă, la același Cicero,

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

ce îi spune Antonius lui Scaevola: „În sfârșit, ca să părem înțelepți, vorbim cu elocvență, ca și când a rosti numai adevărul [înseamnă a părea] prost". În realitate, ce altceva face aici Hortensius decât ca, prin ascuțimea spiritului [15, 20] și printr-un ornament al stilului, să verse în fața neinițiaților un nor de fum, dându-l drept o cupă cu vin curat și dulce? Căci ceea ce a afirmat [el, și anume] că orice cuvânt [16, 1] este ambiguu, este valabil numai pentru fiecare cuvânt luat în parte. Ambiguitățile se limpezesc doar prin dezbatere și, [în nici un caz,] nimeni nu dezbate prin cuvinte luate separat. Nimeni, prin urmare, nu clarifică niște cuvinte ambigue cu ajutorul unor cuvinte ambigue. Și, totuși, de vreme ce orice cuvânt este ambiguu, nimeni nu va explica un asemenea cuvânt decât tot cu cuvinte, însă cu cuvinte care, fiind îmbinate, nu mai sunt ambigue. De exemplu, dacă am spune: *Omnis miles bipes est...* „Orice soldat este biped', din această afirmație n-ar reieși [neapărat] că o întreagă cohortă este alcătuită numai din soldați cu două picioare. [16, 5]. Tot astfel, când afirm că orice cuvânt este ambiguu, nu spun și că orice enunț sau orice dezbatere este ambiguă, cu toate că și acestea sunt alcătuite tot din cuvinte. Așadar, [niciodată] nici un cuvânt ambiguu nu va fi clarificat printr-o dezbatere ambiguă[104].

Să vedem acum care sunt tipurile de ambiguitate[105]. Există, mai întâi, două tipuri [de ambiguitate]: unul care implică îndoiala asupra unor cuvinte când se rostesc, iar altul care implică îndoiala numai asupra cuvintelor care sunt scrise[106]. [Să ne închipuim, de exemplu, că] cineva ar fi auzit rostindu-se cuvântul *acies*,, tăiș", iar altcineva l-ar fi citit. Dacă nu s-ar arunca o rază de lumină prin context, ar fi posibil să nu știm cu care din sensurile următoare a fost rostit sau scris cuvântul *acies: acies ferri* „tăișul sabiei", *acies militum* „linie de soldați (în luptă)" sau *acies oculorum* „agerime a privirilor". [16, 10] Iar dacă cineva ar găsi scris *leporem* ca un cuvânt separat [și fără precizarea sensului] și nu i s-ar lămuri în ce context a fost așezat cuvântul, firește că ar sta la îndoială dacă penultima silabă a cuvântului este lungă, *leporem*, ceea ce ar însemna că avem [cazul acuzativ de la] cuvântul *lepos* „grație", sau dacă este o silabă scurtă, *leporem*, aici fiind deci vorba despre [același caz de la cuvântul] *lepus* „iepure". Fără îndoială că n-ar fi întâmpinat o asemenea încurcătură dacă ar fi receptat în vorbirea unui interlocutor cazul acuzativ al acestui nume. [E posibil, de asemenea] să se spună și

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

că interlocutorul ar fi putut pronunța prost cuvântul respectiv, însă, [în acest caz,] auditoriul s-ar fi lovit nu de o ambiguitate, ci de o obscuritate. Ar fi vorba despre acel tip [de obscuritate] care este asemănătoare ambiguității, deoarece cuvântul latinesc rău pronunțat [16, 15] nu îl determină pe ascultător să se gândească la diferite sensuri, ci îl împinge spre ceea ce i s-a părut [că aude].

Aceste două tipuri de ambiguitate diferă deci între ele foarte mult. Primul tip se împarte, la rândul său, în două [subtipuri], fiindcă ceea ce se rostește poate fi înțeles în mai multe feluri; desigur, multiplele posibilități de înțelegere sunt conținute fie într-un singur termen și o singură interpretare, fie într-un singur termen, care este lămurit însă prin diferite scurte explicații. Termenii pe care îi poate include o singură definiție se numesc *univoci*; celor în cazul cărora sub un singur nume este nevoie de diferite definiri, li se spune *echivoci*. Să examinăm mai întâi [16, 20] termenii univoci, ca să ilustrăm prin exemple modul în care această categorie se manifestă. Când rostim *homo* „om", înțelegem atât un copil, cât și un tânăr sau un bătrân, atât un prost, cât și un înțelept, unul mare, ca și unul mic, un cetățean, ca și un străin, un orășean, ca și un țăran, unul care a fost, ca și unul care încă trăiește, atât pe unul șezând, cât și pe unul care stă în picioare, un bogat, ca și un sărac, unul în [plină] activitate, ca și unul care se odihnește, unul vesel, cât și unul trist sau unul indiferent. Dar, în toate aceste *dictiones* „exprimări" nu există nimic care să nu poată primi [16, 25] numele de *homo* „om", în aceeași măsură [în care nu există nimic] care să nu se cuprindă în definiția omului; căci, definiția omului este aceasta: *Animal rationale* [17, 1] *mortale* „Animal rațional muritor". Nimeni nu poate spune că animal rațional muritor este numai un tânăr, dar nu și un bătrân sau un copil etc., sau că înțeleptul este așa, dar nu și prostul! Ba, mai mult: atât aceste din urmă [*dictiones* „exprimări"], cât și celelalte care au fost enumerate mai înainte sunt cuprinse în definiția [ca atare] a omului, după cum sunt cuprinse și în numele *homo* „om". Într-adevăr, fie [că este vorba despre] un copil, fie de un prost sau un sărac, fie chiar și de cineva care doarme, nici unul dintre aceștia n-ar fi om dacă n-ar fi un animal rațional muritor. Însă, fiecare este om și, deci, este necesar să fie inclus în definiția omului. [17, 5] Chiar și în privința celorlalți nu încape îndoială [asupra includerii lor în definiție]. În schimb, în ce-l privește pe copilul mic sau pe unul prost ori de-a dreptul idiot, pe unul dormind, pe unul beat sau pe unul

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

furios, e posibil să apară îndoiala dacă aceștia mai sunt animale raționale. Chiar dacă s-ar putea susține [ideea că și ei sunt tot animale raționale], este totuși prea lungă [această demonstrație] pentru noi, care ne grăbim spre alte probleme. Este de ajuns, pentru chestiunea noastră, să spunem că această definiție a omului nu este corectă decât dacă se cuprind în ea toți oamenii, și nimic [altceva] decât omul. Sunt, deci, univoce acele [semnificații] care sunt incluse nu doar într-un singur termen, ci chiar într-o singură definiție a acelui termen, deși nu se pot distinge între ele prin propriile nume și definiții. Căci, diferiți termeni [17; 10] precum *puer* „copil", *adolescens* „tânăr", *dives* „bogat" și *pauper* „sărac", *liber* „liber" și *servus* „sclav", având anumite diferențe între ele [ca nume], vor avea, de aceea, și definiții proprii. Dar, după cum toate au comun același nume, *homo* „om", tot așa definiția „animal rațional muritor" le este și ea comună.

Capitolul X

Să examinăm acum echivocurile, unde încâlceala de ambiguități este aproape infinit de stufoasă. Voi încerca, totuși, să le clasific în [trei] tipuri precise. Iar dacă această putință de clasificare va fi pe măsura intenției mele, singur vei judeca. Așadar, sunt, mai întâi, trei tipuri de ambiguitate care provin din echivocuri: [17, 15] un tip provine *din știință* (ab arte), un altul *din uz* (ab usu), iar al treilea tip provine din *amândouă deopotrivă* (ab utroque). Spun „din știință", din cauza numelor care se impun cuvintelor în cadrul științelor despre cuvinte. Căci, într-un fel se definește echivocul de către gramaticieni, și în alt fel de către dialecticieni, căci, până la urmă, această unitate pe care o rostesc, *Tulllius*, este deopotrivă și nume, și dactil, și echivoc. Astfel, dacă cineva îmi cere insistent să definesc ce înseamnă *Tullius*, am să răspund prin explicarea fiecărei noțiuni, căci pot să afirm în mod corect că *Tullius* este un nume prin care desemnăm un anumit om care a fost cel mai mare [17, 20] orator și care, fiind consul, a înăbușit conjurația lui Catilina. Te rog să observi că am definit în mod subtil mai întâi numele. Dacă ar fi trebuit să fie definit Tullius însuși ca ființă vie, care ar fi putut fi indicată cu degetul, atunci n-aș mai fi spus *Tullius est numen, quo significator homo* „Tullius este un nume prin care desemnăm un om", ci *Tullius est homo*. „Tullius este om", și, în continuare, aș fi adăugat și celelalte [aspecte].

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Tot astfel aș fi putut răspunde: Acest nume, *Tullius*, este un dactil, format din cutare litere; și ar fi trebuit să arăt care sunt acele litere pe care le conține. S-ar mai putea spune, desigur, că *Tullius* este un cuvânt în care s-au învălmășit toate sensurile discutate mai sus [17, 25], precum și altele, dacă ar putea fi descoperite. Vom face următoarea afirmație: de vreme ce numele acesta, pe care l-am rostit, *Tullius*, a fost posibil să-l definesc atât de variat, potrivit termenilor științei [gramaticale], de ce ne-am mai îndoi că există un tip de ambiguitate provenit din echivocuri, despre care pe drept s-ar putea spune că au legătură cu știința? Am spus mai înainte că echivocurile sunt noțiuni care nu se pot cuprinde într-o singură definiție în aceeași măsură în care se pot, totuși, cuprinde într-un singur nume.

De aici rezultă un alt tip de ambiguitate, care am amintit că provine din uzul vorbirii. Numesc aici „uz" acel ceva datorită căruia cunoaștem cuvintele. Căci, cine oare [17, 30] strânge și îmbină cuvinte doar pentru ele însele? Imaginează-ți acum că cineva aude pronunțându-se *Tullius* așa cum îi este [perfect] cunoscut; nu este acum vorba nici de părțile vorbirii, [18, 1], nici de picioare metrice și nici de vreo regulă gramaticală; cu toate acestea, la rostirea acestui cuvânt, auditoriul se poate împotmoli într-o ambiguitate de echivocuri! Într-adevăr, cu numele *Tullius* îl putem numi și pe cel care a fost cel mai mare orator, și un portret sau o statuie a lui, și un codex care cuprinde lucrările sale, ba chiar și ceea ce a mai rămas din corpul său în mormânt. Sunt diferite rațiunile pentru care spunem *Tullius ab interitu patriam liberavit* „Tullius a salvat patria de la prăbușire", sau *Tullius inauratur in Capitolio stat* „Tullius stă în Capitoliu poleit cu aur", sau [18, 5] *Tullius tibi totus legendus est* „Trebuie să-l citești pe Tullius în întregime" ori *Tullius hoc loco sepultus est* „Tullius este înmormântat în acest loc". Avem, într-adevăr, un singur nume, dar toate aceste situații trebuie explicate prin definiții diferite. Există, prin urmare, un tip de echivocuri în care ambiguitatea se ivește nu dintr-o regulă gramaticală, ci din chiar lucrurile care sunt semnificate.

Iar dacă cineva confundă auditorul cu cititorul sau ceea ce provine din știința [gramaticală] cu [ceea ce provine] din uzul vorbirii, oare nu pe bună dreptate ar trebui să luăm în considerare și un al treilea tip de ambiguitate? Un asemenea exemplu de ambiguitate ne apare cu multă claritate în enunțul următor; dacă cineva spune *Multi dactylito metro scripserunt, ut est* [18, 10] *Tullius* „Mulți au scris în metru dactilic, cum

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

este Tullius", nu distingem aici dacă Tullius este luat ca un exemplu de picior dactilic sau de poet care a folosit dactilul. Această [nesiguranță] rezultă, pe de o parte, din știință, iar pe de altă parte, din uzul vorbirii. Și în privința cuvintelor simple se întâmplă la fel ca în cazul pe care l-am înfățișat mai sus când, în fața elevilor care îl ascultau, un gramatician n-a făcut decât să pronunțe cuvântul.

Așadar, aceste trei tipuri de ambiguitate se deosebesc între ele prin trăsături evidente. La rândul său, primul tip de ambiguitate se împarte în două [subtipuri]. O parte din cuvintele care produc ambiguitate prin știință pot fi date ca exemplu, [18, 15] altă parte însă nu. Căci, atunci când stabilesc ce semnifică *nomen* „nume" [și „substantiv"], pot să propun ca exemplu chiar acest cuvânt și să spun că *nomen* este el însuși substantiv, fiindcă și el se declină după regula cazului: *nomen, nominis, nomini* etc. La fel, când definesc ce semnifică *dactylus* „dactil", putem lua ca exemplu de dactil chiar acest cuvânt, deoarece când rostim *dactylus*, pronunțăm mai întâi o silabă lungă și pe urmă două scurte. În schimb, dacă am vrea să stabilim ce semnifică *adverbium* „adverb", nu am putea prezenta ca exemplu [de adverb] chiar acest cuvânt; când rostim *adverbium*, [18, 20] pronunțăm de fapt un substantiv. Astfel, potrivit uneia dintre accepții, adverbul este întotdeauna adverb și nu substantiv, pe când, potrivit altei concepții, adverbul nu este adverb, pentru că este substantiv! Dacă am vrea să definim în același fel ce înseamnă *pes creticus* „metru cretic", n-ar fi posibil să luăm această [sintagmă] ca exemplu. Într-adevăr, în pronunțarea [cuvântului] *crētĭcŭs* avem o primă silabă lungă și două scurte (- ∪ ∪); cuvântul desemnează însă o măsură alcătuită dintr-o silabă lungă, una scurtă și din nou una lungă (-∪-). Astfel, potrivit primei accepții, *creticus* nu-i nimic altceva decât un cretic, și nu un dactil, pe când, potrivit celei de-a doua accepții, [18, 25] *creticus* nu este cretic, pentru că este dactil!

Cât privește cel de-al doilea tip [de ambiguitate], despre care am spus că ține de uzul vorbirii datorită regulilor gramaticale, [aceasta] are două forme: expresiile echivoce au fie *aceeași origine, fie origine diferită.* Spun „aceeași origine" când sensurile echivoce sunt conținute într-unul și același nume, dar nu și într-o singură definiție, prezentându-se totuși ca și cum ar decurge din același izvor; așa este cuvântul [19, 1] *Tullius*, pentru că poate fi înțeles în aceeași măsură ca om, statuie, codex sau corp neînsuflețit. Aceste [accepții] nu pot fi incluse într-o unică definiție,

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

dar au totuși o sursă comună, adică însuși acel om real căruia [îi aparțin] și statuia, și cartea, și corpul neînsuflețit. Sunt „de origine diferită" ambiguitățile de felul celeia care apare când rostim *nepos*: cuvântul are două semnificații cu origini complet diferite, și anume, înseamnă și *filius filii* „fiul fiului", dar și *luxuriosus* „risipitor, desfrânat". Să reținem, deci, aceste [două] clase distincte în care se împarte și de unde [provine] acel tip de ambiguitate pe care l-am numit ca având „aceeași origine". Acest tip [de ambiguitate] se împarte [19, 5] în două: un subtip ia naștere prin *transfer* (translatio), celălalt prin *flexiune* (declinatio). Numesc „prin transfer" acea [ambiguitate] în care un nume se raportează, prin asemănare, la mai multe lucruri, după cum *Tullius* indică și pe cel care a fost de o mare elocință, dar și statuia lui; sau în care *de la întreg [își ia numele] partea* (ex toto pars), ca atunci când numim *Tullius* corpul neînsuflețit al oratorului; sau în care *din parte (derivă) întregul* (ex parte totum), ca atunci când, rostind *tectum* „acoperiș", desemnăm casa în întregimea ei; sau în care *de la gen [se trece] la specie* (a genere species) - romanii numesc *verba*, în primul rând, [instrumentele] cu care vorbim, și, totuși, verbe propriu-zise au fost numite și acelea pe care le conjugăm la diferite moduri și tipuri; [19, 10] sau în care numele trece *de la specie la gen* (a specie genus) - termenul *scolastici* nu se folosește numai în sensul propriu, de „erudiți", ci și în cel primar, [numindu-se astfel și] cei care încă mai sunt în școală, toți cei care se ocupă cu învățătura, preluând astfel acest nume; sau în care [numele trece] *de la agent la efect* (ab efficiente effectus) - prin *Cicero* este numită [întreaga] operă a lui Cicero; sau în care [numele trece] *de la efect la agent* (ab effectu efficiens) - numim *terror* „teroare" și ceea ce, de fapt, produce teroare; sau în care *conținutul [își ia numele]* de la conținător (a continente quae continentur) - folosim astfel cuvântul *domus* „casă" și pentru a desemna ceea ce se află în casă; sau *invers [de la conținut la conținător]* (a conversa vice) - astfel, atât pentru castan, ca arbore, cât și pentru fructul său, se spune *castanea*. Tot în acest chip mai pot fi găsite și alte lucruri care își dobândesc numele împreună, de la o origine comună, prin transfer. Îți dai seama, cred, [19, 15] ce produce în cuvinte ambiguitatea! În privința [celui de-al doilea subtip de] ambiguități care au origine comună, despre care am afirmat că provin „din modul de flexiune", iată câteva exemple. Închipuie-ți că cineva *rostește pluvit*; avem aici, fără îndoială, de definit două [accepții: „plouă" și „a plouat"].

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Alt exemplu: rostindu-se *scribere*, nu este sigur dacă s-a pronunțat infinitivul activ sau imperativul pasiv. Deși avem un singur nume și o singură pronunție, *homo* „om" poate fi ori la nominativ, ori la vocativ. *Docte* „în mod savant" și *doctius* „în mod mai savant" sunt forme diferite ale aceluiași cuvânt. Ceva înseamnă *doctius* când spunem *doctius mancipium* „sclav mai savant" [19, 20] și altceva când spunem *doctius illo disputavit* „a discutat în mod mai savant decât el". Așadar, ambiguitatea se ivește aici ca urmare a flexiunii. Numesc „flexiune" tot ceea ce afectează cuvintele, modificându-le fie în [ce privește] aspectul sonor, fie semnificațiile. Astfel, *doctus* și *docte* sunt modificate numai ca aspect sonor, iar *homo* [la nominativ] și *homo* [la vocativ] numai sub aspectul semnificației. A urmări în amănunțime și a epuiza acest tip de ambiguitate este, însă, o muncă aproape fără sfârșit. E de ajuns câte am lămurit până aici, mai ales pentru un spirit elevat, ca al tău.

Iată acum echivocurile care provin *dintr-o origine diferită* (ex diversa origine); acestea se împart, mai întâi, în două subtipuri. [19, 25] Primul dintre ele apare datorită *diversității limbilor*, acesta fiind, de pildă, [cazul lui] *tu*, cuvânt care una înseamnă la greci, și alta la noi. Acest fel [de ambiguitate] nu-l recunoaște oricine, [20, 1], căci nu poate fi perceput cu claritate decât de acela care cunoaște cele două limbi sau poartă o discuție în legătură cu ele. Al doilea subtip al ambiguităților de acest fel apare *în una și aceeași limbă* (in una quidem lingua], dar [provine] de la diferența de origine a lucrurilor care sunt desemnate prin același termen; așa se petrece cu cuvântul *nepos*, despre care am vorbit mai sus. Această [a doua categorie] se subîmparte [la rândul ei] în două [clase]. E vorba [mai întâi] de *același fel de parte de vorbire*, cum este cazul cu *nepos*, [cuvânt care rămâne] substantiv și când semnifică „fiul fiului", și când semnifică „risipitor, desfrânat". [În al doilea rând,] este vorba de *două părți de vorbire diferite*, [20, 5] ca în versul lui Terențiu: *Qui scis ergo istuc nisi periculum feceris*?, unde *istuc* poate fi pronumele „acesta" [versul înțelegându-se atunci „Cum știi, deci, dacă n-ai făcut *această* încercare?] sau adverbul „aici" [versul înțelegându-se, de data aceasta, „Cum știi, deci, dacă n-ai făcut *aici* vreo încercare?"].

În privința celui de-al treilea tip de echivocuri, despre care am arătat că provin *din amândouă* [din știință și din uzul vorbirii], aici pot exista tot atâtea subtipuri de ambiguitate câte am stabilit și la celelalte prime două tipuri.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Rămâne, prin urmare, acel tip de ambiguitate care se întâlnește *numai la scriere* (în scriptis solis). Ambiguitățile de acest tip apar sub trei aspecte: *prin cantitatea* [20, 20] *silabelor* (spatio syllabarum), *prin accent* (acumine) sau *prin amândouă deopotrivă* (utroque). „Prin cantitatea [silabelor]" avem ambiguitate atunci când scriem *venit*: nu suntem siguri asupra timpului acestui verb, deoarece cantitatea primei silabe este necunoscută. Un exemplu [de ambiguitate] „prin accent" ne oferă cuvântul *pone* când îl vedem scris; oare această formă vine de la verbul *põno* „pun", sau [are valoarea adverbială „din urmă"] ca în versul: *Pone sequens, namque hanc dederat Proserpina legem.* „El venea din urmă, căci Proserpina dăduse această lege"? [Accepția termenului *pone*] este nesigură din cauza necunoașterii locului accentului. În sfârșit, despre o ambiguitate datorată ambelor [atât cantității silabelor, cât și accentului] am discutat mai sus, cu referire la *leporem*; într-adevăr, penultima silabă a acestui cuvânt trebuie nu doar lungită, dar și accentuată, [ca să ne dăm seama] că este o formă flexionară de la *lēpos* „grație" [20, 15] și nu de la *lepus* „iepure".

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Boris TOMAȘEVSKI

LEXICUL POETIC*

Vorbirea noastră este un flux fonic divizat. Sunetele se unesc în niște unități, care la rândul lor se îmbină între ele. Cuvintele sunt cele mai mici unități fonice receptate de noi ca părți de sine stătătoare ale vorbirii. În timpul pronunțării realizăm un proces de evidențiere a cuvintelor din contextul frazei, accentuând mai mult sau mai puțin puternic fiecare cuvânt în parte. În scris, cuvintele sunt despărțite între ele prin spații libere. Astfel, mecanismul însuși al limbii noastre vorbite sau scrise creează reprezentarea cuvintelor ca unități de sine stătătoare. Dar divizarea noastră mecanică a vorbirii se bazează pe reprezentările pe care le legăm de procesul vorbirii. Fiecare cuvânt în parte este centrul unei reprezentări, al unui anume element al ideii cuprinse în vorbire. Reprezentarea independentă este provocată doar de cuvântul întreg - diversele părți ale cuvintelor nu provoacă asemenea reprezentări[1]. Să

---

* Apărut 1925. În TEORIA LITERATURII. POETICA, Editura Univers, București, 1973, trad. Leonida Teodorescu, p. 34-38. (n. ed.).

[1] Trebuie să remarcăm că un cuvânt reliefat prin conștientizarea frazei nu se va suprapune în toate cazurile cu diviziunea grafică sau de pronunțare. De pildă, «в лесу» [în pădure] se pronunță ca un singur cuvânt și se scrie ca două. Cuvântul «не знаю» [nu știu] se pronunță ca un cuvânt, dar se scrie ca două. Din punct de vedere semantic «не знаю» se află în același raport față de «знаю», ca și « незнание» [necunoaștere] față de «знание» [cunoaștere], cu toate acestea, în primul caz, e un raport de două cuvinte grafice față de unul, pe când în cel de al doilea - de unu față de unu. În împrejurarea când devine necesară diferențierea tipului de izolare a cuvântului, se poate vorbi de cuvântul fonetic (pronunțat deosebit), de cuvântul grafic (scris deosebit) și de cuvântul semantic (cu un sens deosebit).

Uneori cuvântul semantic se compune din mai multe cuvinte fonetice sau grafice. Este cazul numelor și al termenilor compuși: Nijni-Novgorod, Ursa Mare, calea ferată.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

luăm «Сегняд хорошЂя» [astăzi e o vreme frumoasă][2]. Primul cuvânt generează reprezentări temporale. Confruntând prima frază cu „Astăzi mă duc la teatru" observăm că reprezentarea temporală este comună ambelor fraze și că purtătorul acestei reprezentări comune este cuvântul „astăzi".

Cuvântul „frumoasă" generează reprezentarea unui sentiment de satisfacție (cf. „o carte frumoasă") etc. Dar părțile acestor cuvinte nu ne produc ele însele nici un fel de reprezentări: de pildă, sunetele „horo..." sau „...goda" sunt lipsite de sens și cuvintele care sună asemănător fonic - «хорошая », « хороним» [îngropăm], «хромы» [palate], «погода» [vreme], два года [doi ani] nu sunt comparabile ca semnificație. În frază cuvântul este întotdeauna conjugat cu o anumită semnificație, are un *sens* al său. Ceea ce nu înseamnă că acest sens îi este propriu cuvântului în sine. Noi însă învățăm limba și ne deprindem cu ea nu prin intermediul dicționarelor, ci al limbajului viu, adică prin receptarea frazei. Cuvântul realizează o semnificație exactă, un sens deplin numai în contextul frazei. E suficient ca un cuvânt să fie transferat într-un alt context ca sensul lui să se schimbe. „O vreme bună", „o bătaie bună" - cuvântul „bună" are aici semnificații foarte diferite. „Astăzi e o vreme frumoasă", „astăzi e duminică", „astăzi mă duc la teatru" - cuvântul „astăzi" are trei nuanțe diferite: în primul caz semnifică un interval de timp nedeterminat, un timp care se consumă acum și care, probabil, depășește limitele temporale ale zilei („acum e o vreme frumoasă și, probabil toată ziua va fi o vreme frumoasă") în cel de al doilea caz este vorba de un interval precis care

---

În aceste îmbinări nu sunt două centre de formare a reprezentărilor, este unul singur pentru fiecare grupă de cuvinte. Reprezentarea generată de asocierea „calea ferată" nu coincide cu îmbinarea reprezentărilorprovocate de cuvintele „calea" și „ferată" („calea ferată" nu este „calea făcută din fier"). Într-unul din ziare mamutul a fost denumit «полезное ископаемое» [literal: zăcământ util]. Ridicolul acestei denumiri constă în faptul că autorul notiței a înțeles expresia ca două cuvinte semantice „poleznoie" (mamutul nu face, evident, rău nimănui și este util pentru știință) și ..iskopaemoie" („iskopaemoie jivotnoie" fosilă, literal: animal dezgropat, adică un animal dispărut și găsit cu ocazia săpăturilor), în timp ce expresia „zăcământ util" reprezintă un singur cuvânt semantic și semnifică minereurile, cărbunele etc., extrase pentru industrie.

[2] Aici și în continuare parantezele drepte indică explicațiile la text ale traducătorului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

ține exact 24 de ore, în cel de al treilea - este vorba de un interval mic de timp care intră în componența zilei de azi (de pildă, „la teatru am să mă duc diseară, la ora 8"). În fiecare frază cuvântul își are asocierile sale semantice. Dacă vom izola artificial cuvântul și ne vom concentra atenția asupra lui, în locul unui sens precis vom depista o mulțime de asociații semantice *posibile*, potențiale. Asociațiile semantice amintesc natura atomului chimic. Atomul de hidrogen nu este o realitate chimică și nu există izolat în natură. Unit însă cu un alt atom de hidrogen va da gazul hidrogen, în alte combinații va da apă, clorură de amoniu etc. Există însă și combinații din care nu poate să facă parte. Același lucru se întâmplă și cu cuvântul, care poate să facă parte din unele combinații și să le transmită un anumit sens, care însă este incapabil să facă parte din alte combinații. Uneori, analizând asociațiile - adică ceea ce simțim atunci când gândim cuvântul - descoperim un moment comun în posibilitățile semantice ale acestuia. Acest moment comun îl definim drept *„sens fundamental"*. Uneori sensurile acestea pot fi mai multe. Cuvântul „pământ", de pildă, poate să însemne și planeta pe care trăim, și solul pe care umblăm (în sensul acesta se poate citi în romanele fantastice, în care se descrie viața de pe alte planete, că pe Marte se umblă pe pământ), și elementele componente ale pământului („pământ gras", „pământ slab", „compoziția chimică a pământului"), și, în fine, un anumit teritoriu („și-a ipotecat pământul", „a descoperit pământuri noi"). Modificarea semnificațiilor originare, sensurile dezvăluite prin realizarea cuvântului în frază sunt *indiciile secundare ale sensului*. În afară de aceasta, cuvântul este asociat și cu reprezentarea *mediului lexical* în care se utilizează; sunt cuvinte care aparțin unui anumit grup social (cuvinte orășenești, „intelectuale", țărănești), sau etnic (dialecte, cuvinte regionale etc.), care apar într-o împrejurare existențială (cuvinte „oficiale", vulgare, familiare, tehnice, de ședință), ori se utilizează în diversele tipuri de literatură („lexiconul gazetăresc", „cuvinte poetice", „prozaice" etc.); reprezentarea mediului lexical îi arogă cuvântului *o culoare lexicală*.

Din toate asociațiile semantice potențiale ale cuvântului sunt unele utilizate cu precădere și altele folosite relativ rar. Dacă vom îmbina cuvintele în raport cu aceste asociații preferate și obișnuite, vom realiza *fraze șablonarde*, care constituie o formă tipică a vorbirii curente, provocată la rândul său de împrejurări existențiale obișnuite și repetate.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Modalitatea obișnuită de creare a limbajului artistic constă în utilizarea cuvântului în asociații neobișnuite. Limbajul artistic lasă o impresie de oarecare prospețime în utilizarea cuvintelor, un fel de recreare a lor. Cuvântul capătă parcă o altă semnificație (intră în componența unor noi asociații). Prin repetarea unor construcții analoge sentimentul de prospețime poate să dispară, putem să ne obișnuim cu această utilizare a cuvântului și cuvântul poate să intre în circulație cu noua sa semnificație. Legile constituirii noilor semnificații au multe momente analoge cu legile constituirii limbajului poetic și, de regulă, pentru fiecare exemplu de utilizare artistică a cuvântului se pot găsi exemple analoge din istoria limbii, exemple care demonstrează că în limbă cuvântul capătă semnificații noi sub acțiunea acelorași legi.

La baza lexicului poetic se află înnoirea asociațiilor lexicale.

Această înnoire se poate obține prin transferarea cuvintelor într-un mediu lexical neobișnuit sau arogând cuvântului un sens neobișnuit.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Tudor VIANU

DUBLA INTENȚIE A LIMBAJULUI* ȘI PROBLEMA STILULUI

Este o constatare plină de consecințe, pentru întreg domeniul studiilor estetice și literare, faptul că limbajul omenesc este însuflețit de două intenții care deși rămân mai tot timpul solidare, nu sunt mai puțin diferite în spiritul și direcția lor. Am arătat și altă dată[1] că cine vorbește o face pentru a-și împărtăși gândurile, sentimentele și reprezentările, dorințele sau hotărârile, dar că în același timp comunicările sale năzuiesc să atingă o sferă anumită a semenilor care întrebuințează același sistem de simboluri lingvistice. Cine vorbește „comunică" și „se comunică". O face pentru alții și o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală și se organizează un raport social. Considerat în dubla sa intenție, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeași vreme „reflexiv" și „tranzitiv". Se reflectă în el omul care îl produce și sunt atinși, prin el, toți oamenii care îl cunosc. În manifestările limbii radiază un focar interior de viață și primește căldură și lumină o comunitate omenească oarecare.

Cele două intenții ale limbajului stau într-un raport de inversă proporționalitate. Cu cât o manifestare lingvistică este menită să atingă un cerc omenesc mai larg, cu cât crește valoarea ei „tranzitivă", cu atât scade valoarea ei „reflexivă", cu atât se împuținează și pălește reflexul vieții interioare care a produs-o. Generalitatea unei formulări crește prin însuși sacrificiul intimității și adevărului ei subiectiv. O ecuație

---

* Apărut 1941. În ARTA PROZATORILOR ROMÂNI, Editura Albatros, București, 1977, p. 9-14. (n. ed.).

[1] Cp. *Arta și frumosul*, 1931, p. 20 urm.; apoi *Estetica*, ed. a II-a, p. 26 urm.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

matematică, o lege mecanică, o formulă chimică sunt fapte lingvistice menite prin structura lor să se împărtășească oricărei inteligențe omenești. Ele nu sunt limitate nici de caracterul național al limbilor nici de felul particular al tendințelor și sensibilității celui care le înregistrează. Când spun de pildă că „suma unghiurilor unui triunghi este egală cu două unghiuri drepte" sau când afirm că „corpurile se atrag în raport direct cu masa și în raport indirect cu patratul distanței lor" construiesc un fapt de limbă care se poate transmite oricărei inteligențe omenești, dar care nu comunică nimic despre mine însumi. Prin această aserțiune relativă la raportul dintre lucruri nu transpare nici un reflex din intimitatea psihică a vorbitorului.

Oricine vede însă că nu același este cazul unui vers de Eminescu sau Racine. Valoarea de circulație a unor asemenea fapte de limbă este cu mult mai restrânsă. Răsunetul reținut din intimitatea spirituală care le-a proiectat este însă nemăsurat mai puternic. Tranzivitatea lor este mărginită; reflexivitatea lor este infinită. Există creații ale poeziei în care privim ca într-un abis fără fund. Citească-se versul lui Eminescu: *„Apele plâng clar izvorând în fântâne"*. Este limpede că intenția reflexivă a acestei manifestări de limbă întrece cu mult intenția ei tranzitivă. Căci nu știrea despre felul cum izvorăsc apele interesează în acest vers, ci acel înțeles emotiv și muzical al lucrurilor, precipitat în intimitatea subiectivă a poetului. Nu toți cititorii acestui vers vor putea realiza intenția lui reflexivă. Tranzivitatea lui va scădea prin însăși dificultatea de a percepe acea semnificație muzicală a lucrurilor apărută poetului. Poetul își va fi limitat cercul autenticilor lui cititori prin însăși adâncimea și adevărul subiectiv al expresiei sale.

Dar deși cele două amintite intenții ale limbajului sunt deosebite prin caracterul lor, ele se găsesc într-un raport de cooperare care trebuiește precizat. Poate că printre faptele lingvistice, numai ecuațiile matematice și legile științifice sunt acelea în care tranzivitatea domină în chip absolut. Numai în aceste fapte lingvistice apoi, urma oricărui reflex al vieții interioare este eliminată cu desăvârșire. Am văzut că cine ia cunoștință de una din formulările exacte ale științelor nu primește nici o veste despre felul general de a fi sau despre momentul sufletesc particular al persoanei care a enunțat mai întâi aceste formulări sau care le repetă în fața noastră. Reflexivitatea legilor și formulelor științifice este nulă. În restul manifestărilor lingvistice, intenția tranzitivă și reflexivă se găsesc

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

deopotrivă la lucru, deși una din aceste intenții poate deveni preponderentă. Astfel locurile comune, expresiile care se repetă, formulele de întâmpinare și de politețe etc. sunt fapte de limbă în care puterea de a se transmite a crescut prin însuși sacrificiul virtuții lor de a exprima dispoziția generală sau actualitatea sufletească a celui care le întrebuințează. Reflexivitatea acestor formulări nu este nulă, dar este atenuată. În direcția atenuării reflexului subiectiv se dezvoltă și limba practică și comună, în care nevoia de a transmite scade valoarea limbii ca document interior. Desigur, a transmite înseamnă a transmite „ceva". Sub semnul social trebuie să se găsească o realitate individuală. Dar această realitate poate aparține ea însăși straturilor mai socializate și mai impersonale ale conștiinței individuale sau poate aparține păturilor ei mai intime și mai subiective. Astfel, în scrisorile de afaceri sau de politețe și în conversațiile uzuale reflexul individual provine din ceea ce suntem obișnuiți a considera drept zonele mai superficiale ale conștiinței. Convenționalismul acestor manifestări este notoriu. În creațiile poeziei reflexul urcă din zonele ei mai adânci.

Am arătat că există fapte lingvistice în care reflexivitatea este nulă sau mult atenuată. Există oare fapte lingvistice în care tranzivitatea lor se găsește în aceeași situație și în care reflexul interior urcă până la cel mai înalt grad cu putință? Desigur, o expresie lingvistică în care puterea de a se transmite este anulată nu poate fi judecată nici în virtutea ei de a reflecta fondul subiectiv al vorbitorului. Delirul unui nebun nu poate fi apreciat nici ca fapt lingvistic tranzitiv, nici ca fapt reflexiv. Din această pricină, toate manifestările limbii în care tranzivitatea se apropie de punctul nul nu pot fi judecate decât în raport cu aspirația, cu veleitatea lor. Știm, de pildă, că operele suprarealiștilor moderni sunt însuflețite de năzuința de a transcrie lectura cea mai adâncă a conștiinței în sine însăși. Pentru a obține acest rezultat, suprarealistul nu vrea să rețină nimic, în scrierile sale, din ceea ce se organizează în straturile conștiente și lucide ale sufletului. El refuză chiar lucrarea discriminativă a atenției, adică a atitudinii negative al cărei prim rezultat va fi eliminarea din conștiință a destăinuirilor ei cele mai adânci. Suprarealistul se va opri deci la „dictarea subconștientului", la „automatismul psihic" menit să scoată la iveală fondul lui cel mai intim subiectiv. Citească însă cineva oricare din lucrările suprarealiștilor și va constata cum slaba lor

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

tranzitivitate crește din însăși veleitatea adâncimii lor. De altfel, în mod foarte general se poate spune că obscuritatea în literatură este un efect al desocializării expresiei prin concentrarea exclusivă a vorbitorului către procesul său subiectiv. Una din cauzele obscurității în literatură este coborârea în adâncimi care îl lipsește pe vorbitor de puterea de a transmite. Sunt obscuri autorii care dorind să se exprime cât mai complet și mai profund nu mai ajung să comunice cu alții. Dimpotrivă, preocuparea scriitorului de a se face înțeles, creșterea intenției sale de a transmite îl împinge adeseori către superficialitate și convenționalism.

Expresia literară este pândită astfel de două primejdii, decurgând din natura însăși a limbajului. Cu aceeași dreptate se poate spune că expresia literară se organizează pe linia de demarcație a celor două intenții ale limbii. Opera literară reprezintă o grupare de fapte lingvistice reflexive prinse în pasta și purtate de valul expresiilor tranzitive ale limbii. Desprind la întâmplare, dintr-o povestire a lui Mihail Sadoveanu, următorul pasagiu: *„Vremea era pe la toacă, dar căldura era încă în toi și juca rotind ca răsfrângerile unei ape tainice pe deasupra caselor adormite. Ulița ridica, pustie și singuratică, spre strălucirea asfințitului. Clopote începură a bate dulce și trist, de la bisericile târgului. Fetița se opri o vreme în loc, ascultând"*. Analiza poate distinge destul de limpede, în șirul acestor notații, expresiile care au o simplă valoare tranzitivă de acele care adaugă reflexul viziunii și sentimentului intim al scriitorului. *„Vremea era pe la toacă... căldura era în toi... ulița ridica... clopotele începură a bate... fetița se opri..."* sunt comunicări a căror putere de transmitere este nelimitată, dar care nu ne spun nimic despre acel care le face. Aproape fiecare din aceste notații sunt însoțite însă de un adaos de comunicări, prin care pătrundem în straturi mai adânci ale conștiinței celui care ni le transmite. Peste știrea nudă se adaugă aureola unei ambianțe subiective. O lectură atentă a pasagiului de mai sus ne face să simțim din moment în moment cum trecem de la simpla intenție tranzitivă la intenția reflexivă. Privită în totalitatea ei, amintita expresie literară este produsul coadaptării celor două intenții, punerea lor de acord într-un întreg în același timp comprehensibil și expresiv. Citească-se oricare alt pasagiu împrumutat poeților sau prozatorilor artiști: analiza va putea deosebi destul de limpede câmpul de acțiune al celor două intenții și limitele lor respective.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Ceea ce vom numi „stilul" unui scriitor va fi ansamblul notațiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobândește un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic. Îmbogățite cu aceste adaosuri, expresiile limbii ne introduc în intimitatea unei individualități, într-o sferă proprie de a resimți lumea și viața. Stilul este așadar expresia unei individualități. *„Stilul este întrebuințarea individuală a limbii"*, spune odată renumitul lingvist Vossler, variind o formulă mai veche. *„Le style est l'homme même"*, spusese Buffon. Vestitul naturalist francez recunoștea prin această sentință caracterul oarecum natural al stilului. Dacă stilul este omul însuși, nu rezultă oare că orice om are un stil al său, un chip de a întrebuința instrumentul general al limbii capabil de a-l exprima în diferențierea lui individuală? Dacă s-a putut face vreodată această afirmație categorică, lucrul se datorește unui concept incomplet al individualității omenești. Contribuția modernă a științelor sociale ne mijlocește astăzi o altă înțelegere a fenomenului individualității. Oamenii nu sunt realități complete și închise în mijlocul unei societăți care rezultă numai din însumarea lor. Buffon, debitorul liberalismului atomist al secolului al XVIII-lea, putuse crede astfel. Astăzi, știm mai bine că așa-numitele individualități omenești sunt produsele de interferență a mai multor influențe sociale. Prin poarta individualității pătrundem pe căile mai multor feluri generale de a fi. Acestei împrejurări i se datorește faptul că nu numai vorbitorii comuni, dar și scriitorii cei mai de seamă prezintă între ei afinități, ca unii care aparțin anumitor cercuri ale societății și ca unii care sunt mișcați de anumite curente intelectuale, morale și estetice. Pentru cercetătorul de azi există nu numai stiliști, dar și stiluri; nu numai scriitori individuali, dar și grupări care îi conțin, curente care îi poartă.

În lucrarea de față, consacrată artei prozatorilor români, am ținut seamă de ambele principii enunțate mai sus. Am analizat prozatorii noștri în particularitatea lor stilistică individuală, dar și în curentele stilistice care îi cuprind.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

JAN MUKAŘOVSKI

DESPRE LIMBAJUL POETIC*

I. Limbajul poetic ca limbaj funcțional și ca material

ÎNTREGUL ansamblu de probleme referitoare la literatură, în general, dar mai ales la limbajul poetic, și-a schimbat în ultimii ani aspectul. Această schimbare a fost posibilă datorită lingvisticii moderne, care a dezvăluit diversificarea limbii în raport cu țelurile și funcțiile enunțului lingvistic ce necesită adaptarea mijloacelor de expresie, izolat ca și pe ansambluri întregi. Așa a fost descoperit și limbajul poetic ca parte componentă a sistemului limbii, ca formă determinată, cu o evoluție călăuzită de legi proprii, ca factor de seamă, în general, în evoluția exprimării umane prin intermediul limbajului.

Studiul de față are ca obiect limbajul poetic considerat drept unul dintre limbajele funcționale. Dacă avem în vedere că până nu demult concepțiile asupra acestui limbaj - deși bogat diferențiate și nuanțate - erau în totalitatea lor principial diferite de concepția pe care o avem astăzi, poate că n-ar fi nepotrivit să arătăm mai întâi, pe scurt, ce *nu este* limbajul poetic din punctul de vedere actual, în ce nu rezidă esența lui. Înainte de toate, nu este totdeauna un limbaj *ornamental*. Dobândește această calitate numai în anumite perioade, când se resimte o disociere între conținutul exprimat și expresia lingvistică și când expresia este considerată doar ca veșmânt al conținutului. Dar, sunt și perioade când aceste două componente se contopesc și când legătura strânsă dintre ele devine o trăsătură caracteristică a expresiei poetice. Nici *frumusețea* nu este un semn permanent al cuvântului poetic: istoria literaturii oferă

* Apărut 1948. În STUDII DE ESTETICĂ, Editura Univers, București, 1974, trad. Corneliu Barborică, p. 343-355 (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

nenumărate exemple de scriitori care caută material lingvistic în sfere lexicale indiferente față de criteriul frumuseții. Astfel, de pildă, Neruda avea - după cunoscuta apreciere a lui Salda - „îngrozitoarea îndrăzneală de a aduna cuvinte de pe stradă, nespălate și nepieptănate, și de a face din ele mesageri ai eternității". Limbajul poetic nu este identic nici cu limbajul *emoțional*, menit să exprime sentimentele. Deosebirea rezidă chiar în țelurile spre care tind aceste două genuri de limbaj: prin natura sa, limbajul emoțional tinde spre exprimarea cât mai nemijlocită a mobilurilor afective; ca atare, valabilitatea sa este redusă la o stare psihică particulară a individului vorbitor, pe câtă vreme scopul expresiei poetice este făurirea unor valori supraindividuale și durabile. Se înțelege de la sine că literatura poate folosi pentru scopurile sale mijloacele limbajului emoțional, și le folosește din belșug, mai ales atunci când expresia poetică subliniază atitudinea față de personalitatea unică a creatorului ei. Cu toate acestea, exprimarea emoțională nu este decât *unul* din multiplele mijloace pe care literatura le preia din bogatul patrimoniu al limbii, subordonându-le scopurilor sale. În aceeași măsură, literatura apelează și la alte straturi ale limbii. De altfel, sunt perioade când renunțarea la o expresie încărcată de afectivitate devine o cerință programatică a literaturii. Vezi, în acest sens, la noi pe Machar și Gellner.

Nici *plasticitatea* nu poate defini limbajul în mod integral. În anumite perioade - tot în mod programatic - limbajul năzuiește spre abstracție, spre neplasticitate. Așa, de pildă, perioadele clasiciste se tem de expresia plastică. Între altele, chiar sensul cuvântului „plasticitate" are multe înțelesuri, semnificând de fiecare dată altceva: uneori evocarea unei reprezentări, alteori însușirea cuvântului de a sugera mai multe reprezentări nedefinite etc. În cursul evoluției sale, limbajul poetic preferă să oscileze mai degrabă între plasticitate și neplasticitate decât să se fixeze definitiv la unul din acești poli. De asemenea, trebuie specificat că nici *vorbirea figurată* nu este în mod necondiționat definitorie pentru limbajul poetic. Pe de o parte, nu numai în limbajul poetic, ci și în cel comun se recurge în mod curent la vorbirea figurată, chiar și la denumirile figurate „vii"[1]. Pe de altă parte, din istoria literaturii știm că există

[1] Adesea, în limba vorbită se improvizează denumiri figurate metafore, comparații etc. cu scopul de a caracteriza mai bine o anumită situație. Această însușire a limbii uzuale este bine ilustrată de K. M. Capek-Chod în povestirea sa *Deset Deka*

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

momente când se evită denumirile figurate sau cel puțin se manifestă încercări de sustragere de sub dominația lor. În sfârșit, nici chiar *individualitatea* - sublinierea unor particularități individuale ale expresiei lingvistice - nu definește limbajul poetic în totalitatea lui: lăsând la o parte faptul că un stil personal este posibil și în afara sferei literaturii, de exemplu, în limbajul științific, trebuie să ținem seama de faptul că în cursul unor întregi perioade limbajul poetic evită exprimarea personală. Așa se întâmpla, de exemplu, în perioada clasicismului, când se stabilea ce cuvinte anume sau chiar ce imagini poetice sunt permise și pot fi folosite, scopul unor asemenea restricții fiind de a se pune stavilă invenției individuale. Zone întregi ale literaturii se călăuzesc după un canon stilistic care prevede convenții concrete și formule ferme, obligatorii pentru toți creatorii individuali. A se vedea din acest punct de vedere epopeea greacă sau cea slavă: „lancea cu umbra cea lungă", „brațele albe", „marea albastră". M. Jousse, în cartea sa *Études de psychologie linguistique* (Paris, 1925, p. 113), scrie: „Narațiunile guzlarilor, ca și narațiunile lui Homer sau ale profeților și rabinilor, ca și epistolele lui Baruh, ale apostolului Pavel etc., reprezintă juxtapunerea unor clișee relativ restrânse ca număr. Dezvoltarea acestor clișee se face automat, potrivit unor reguli fixe. Numai ordinea lor poate fi schimbată. Guzlar iscusit este numai acela care mânuiește formulele așa cum mânuim noi cărțile de joc, acela care este capabil să le ordoneze în diverse feluri pentru a obține efectul scontat". În asemenea compuneri poetice, individualitatea trece pe planul al doilea, rolul ei reducându-se doar la o dispunere anumită a elementelor date de canon.

Toate aceste însușiri au fost și mai sunt și acum considerate definitorii pentru limbajul poetic, în general, deși ele nu definesc în realitate decât anumite perioade din evoluția literară sau numai unele aspecte particulare ale literaturii. Se poate trage de aici concluzia că, nici o însușire nu este etern și general definitorie pentru limbajul poetic. Limbajul poetic poate fi definit cuprinzător numai prin funcția pe care o îndeplinește; funcția însă nu este o însușire, ci *modalitatea de utilizare* a însușirilor unui fenomen dat. În acest sens, limbajul poetic poate fi situat

(o sută de grame): „Stă Lucka aplecată deasupra legăturii cu rufărie și, în loc ca în sfârșit să se urnească și să se ducă la călcătorie, stă și stă ca transportorul ăla electric - sau cum i-o mai fi zicând - pe trotuarul pe unde trece puhoiul de oameni. Precum se vede, în ce privește metaforele, Rézel îi plăcea variația".

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

alături de alte numeroase limbaje funcționale, fiecare dintre acestea constituind o adaptare a sistemului limbii la un scop anume, pe care îl urmărește enunțul lingvistic. Scopul limbajului poetic este obținerea unui efect estetic. Funcția estetică, dominantă în limbajul poetic (prezentă și în alte limbaje funcționale ca fenomen secundar), atrage după sine concentrarea atenției asupra semnului lingvistic și devine astfel fenomenul care se află exact la antipodul unei adevărate orientări spre un scop anume, așa cum este, în limbă, comunicarea. Orientarea estetică spre expresie nefiind valabilă doar pentru expresia lingvistică și nici doar pentru artele poetice, ci pentru toate artele și pentru orice fenomen estetic, este un fenomen *substanțial* diferit de orientarea logică spre expresie, care își propune precizarea acesteia, așa cum subliniază așa-zisul curent logistic (cercul de la Viena) și mai ales R. Carnap. În primul rând, însăși noțiunea de limbă are alt înțeles pentru logică și altul pentru estetică, deși logiștii (de conivență și cu alte curente în logica contemporană) se sprijină mai mult decât logica mai veche pe limba reală, înaintând de la contextul general la propoziție și de la ea la noțiuni (M. Schlick, *L'École de Vienne et la phylosophie traditionnelle*, Travaux du IX-e Congrés international de philosophie, IV, Paris, 1937). În estetica limbajului poetic și a vorbirii, în general, se înțelege prin limbă o anumită limbă națională cu toate însușirile ei concrete care au geneza lor și se nasc permanent în cursul dezvoltării ei istorice. Logiștii înțeleg prin limbă un anume context logic, caracterizat prin aceea că în interiorul său unitățile semantice, legate prin raporturi logice reciproce, își determină reciproc sensul. Nu se ține seama de „semnificația semnelor (de pildă, semnificația cuvintelor) sau de sensul expresiilor (de pildă, sensul propozițiilor), ci numai de natura și ordinea semnelor din care sunt construite expresiile" (cf. R. Carnap, *Logische Syntax der Sprache*, Viena, 1934, p. 1). Singura bază și unica lege a corelației semantice în „limba" logicii este, după părerile logiștilor, sintaxa. Or, în „limba naturală", așa cum vom avea prilejul să vedem, corelația semantică este dirijată în același timp, deși nu integral, de două genuri de raporturi: pe de o parte, de raporturi sintactice, iar pe de altă parte, de raporturi pur semantice (structura semantică a textului). Un limbaj de felul celui pe care îl au în vedere logiștii poate fi și creația unui cercetător (vezi, de exemplu, R. Carnap, *Phylosophical and logical Syntax*, Londra, 1935, p. 77). Orice disciplină științifică dispune de un asemenea limbaj de sine stătător, iar toate științele la un loc tind spre

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

crearea unui limbaj științific „unic"; a se vedea eforturile binecunoscute ale logiștilor de a „unifica" știința. Cu alte cuvinte, noțiunea logistică de limbă este cu totul alta decât aceea de limbă ca mijloc de comunicare în practica vieții; ce este valabil pentru una nu trebuie să fie în mod obligatoriu valabil pentru cealaltă. De aceea, orientarea spre expresie, proprie esteticii, este absolut incompatibilă cu fenomenul pe care logiștii îl denumesc la fel; astfel, n-ar avea rost să insistăm asupra diferențelor specifice dintre aceste două orientări. Logiștii, însă, își pun problema diferenței specifice; ei socotesc literatura drept o chestiune de expresie emoțională, fiind aici de acord cu Bally. Din punctul de vedere al cercetărilor actuale, o asemenea concepție este evident eronată.

Dar, nici chiar „orientarea spre expresie" nu are pentru logiști semnificația care i se dă în estetica actuală. În estetică se înțelege prin această formulare concentrarea atenției asupra expresiei în toată varietatea ei funcțională; totodată, din zona de observație a receptorului nu dispar *funcțiile extraestetice ale semnului lingvistic*, mai ales nici una dintre cele trei funcții fundamentale, pe care Bühler, în *Sprachtheorie*, le-a denumit: funcția de reflectare, expresivă și apelativă. Expresia lingvistică cu orientare estetică oscilează liber între ele; oricând se poate alătura sau poate abandona pe oricare dintre ele, poate să le combine în chip diferit etc. În aceasta constă însemnătatea gnoseologică a libertății semnului lingvistic, care nu este unilateral legat de nici una dintre aceste funcții, fiind „închis" în el însuși. „Orientarea spre expresie" a logiștilor înseamnă, dimpotrivă, aservirea expresiei lingvistice unor criterii logice: de fapt, se scoate în evidență numai *una* din funcțiile semnului lingvistic și această izolare funcțională se reflectă în strădania de purificare a enunțului lingvistic de orice element extralogic. Din punctul de vedere al logicii, limba reală nu este niciodată cu adevărat perfectă (R. Carnap. *Logische Syntax der Sprache*, ed. cit., p. 3). Cazul extrem și, totodată, idealul în materie de limbă pentru logiști sunt semnele „absolute" în care sensul pe care îl dă raportul cu realitatea ar dispărea în întregime, pentru a ceda locul „sensului" preluat din contextul logic (limbajul formulelor matematice). Dacă, totuși, se pune chestiunea raportului cu realitatea (propozițiile „sintetice", în terminologia logiștilor), atunci se pune inevitabil și problema verificării acestui raport sub specia veridicității („validitatea" și „contravaliditatea judecății sintetice, potrivit terminologiei logiștilor). În literatură, unde domină funcția estetică,

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

problema veridicității nu are aceeași importanță; aici enunțul nu trimite la o realitate care formează tema lui actuală, ci la ansamblul realităților, la univers ca totalitate sau - mai exact - la întreaga experiență de viață a autorului, eventual a receptorului. Incompatibilitatea dintre „orientarea spre expresie" din estetică și conceptul similar din logică este astfel demonstrată în două direcții: nu numai în raport cu conceptul de limbă, ci și în raport cu însuși conceptul de „orientare".

După această digresiune, să ne întoarcem la limbajul poetic. Faptul că exprimarea poetică are drept obiectiv expresia însăși, nu absolvă limbajul poetic de misiunea sa practică: tocmai datorită „gratuității" sale estetice, limbajul poetic este mai apt decât orice alt limbaj să învioreze permanent relația dintre om și limbă și dintre limbă și realitate, să dezvăluie mereu și în chip nou structura lăuntrică a semnului lingvistic și să demonstreze noi posibilități de folosire a lui. Funcția estetică nici nu domină total limbajul poetic: e vorba de o permanentă ciocnire și tensiune dintre finalitatea interioară și comunicare, astfel încât limbajul poetic, deși prin finalitatea lui se opune celorlalte limbaje funcționale, nu este despărțit de ele printr-o frontieră de netrecut. De altfel, el dispune de puține mijloace lingvistice proprii; este vorba de așa-zisele „poetisme", care sunt de cele mai multe ori de factură lexicală, dar și morfologică sau sintactică. Limbajul poetic se alimentează în cea mai mare parte din rezervorul diferitelor straturi ale limbii, preluând adeseori chiar și modalități de exprimare foarte specifice, care circulă în mod normal doar într-un singur strat al limbii. Datorită acestei situații speciale, limbajul poetic se detașează de celelalte straturi ale limbii - fiecare dintre ele folosind, de regulă, mijloace proprii, în afară de bunurile limbii comune - dar, în același timp, se și apropie de ele, deoarece constituie o verigă care leagă aceste straturi contribuind la interferarea lor.

Există, însă, printre limbile funcționale una de care limbajul poetic este mai strâns legat decât de rest: este vorba de limba literară. Literatura și, se înțelege, limbajul poetic pot exista și în limbi naționale care nu cunosc forme literare culte sau în structuri lingvistice independente de limba literară. Așa stau lucrurile în literatura populară. În schimb, în literatura așa-zis „cultă", legătura dintre limbajul poetic și limba literară este atât de strânsă, încât în dicționarele și gramaticile care codifică limba literară se citează adesea, spre exemplificare, modele din opere literare. De ce natură este această relație?

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Se consideră adesea că limbajul poetic este o variantă a limbii literare, care se călăuzește după legile generale ale acestei structuri superioare. Așa concep relația dintre cele două limbi, mai ales puriștii, care vor să curețe limba literară de elementele alogene, adică nu numai de elementele străine, ci și de cele indigene neliterare, care vin în contradicție cu normele limbii literare. Când puriștii încearcă să facă același lucru cu limbajul poetic, cea mai mare parte a procedeelor literare devin în ochii lor un atentat arbitrar la „puritatea" limbii și asta tocmai din pricină că literatura nu se limitează numai la o anumită zonă a limbii. În această atitudine aflăm punctul de plecare al conflictelor dintre poeți și puriști, lupta fiind angajată fie pentru libertatea creației, fie, dimpotrivă, pentru îngrădirea ei; nu e mult de când și la noi am asistat la o campanie a unora contra celorlalți. Deosebirea dintre limbajul poetic și limba literară este, deci, evidentă. Aceasta nu le împiedică, totuși, să se afle într-o strânsă legătură, care constă în faptul că până și în perioadele când literatura încalcă radical normele acceptate, limba literară constituie fundalul indispensabil pentru a percepe limba operelor literare. Căci, tocmai *abaterile* de la uzul limbii literare sunt apreciate în literatură ca procedee artistice. Lucrul acesta nu e deloc valabil pentru nici un alt strat al limbii, nici chiar pentru acel strat din care se alimentează masiv opera literară într-o situație concretă. Așa, de pildă, poeziile scrise în argot sau dialect, în măsura în care fac parte din literatura „cultă", au ca fundal limba literară, chiar dacă încalcă radical normele ei. În ceea ce privește limbajul poetic, relația lui intimă cu limba literară se reflectă în influența pe care o exercită asupra evoluției normei literare. Această influență nu trebuie înțeleasă în mod unilateral, în sensul că tot ce se creează în literatură sub aspect lingvistic ar trece imediat și automat în norma literară. Mai ales neologismele, cele mai pregnante inovații în literatură, se încetățenesc destul de rar în limba literară. În schimb, foarte eficientă este acțiunea limbajului poetic asupra structurii enunțului lingvistic - în sensul că literatura furnizează limbii literare noi relații între cuvinte, noi tipuri de construcții sintetice etc. De altfel, influența limbajului poetic asupra limbii literare diferă de la o epocă la alta. La noi, în literatura cehă, influența cea mai puternică s-a exercitat în perioada Iluminismului, când s-a remodelat în mod programatic întreaga structură a limbii literare. Caracteristic este însuși faptul că această refacere a fost începută cu traducerile poetice ale lui Jungmann. Cu toate conexiunile

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

dintre ele, limbajul poetic și limba literară au o evoluție independentă și legile lor proprii: ceea ce ar constitui pentru limba literară o revoluție, în literatură nu este decât un simplu procedeu artistic și invers, o anumită formă stilistică, ce pare foarte deosebită din punctul de vedere al literaturii, ar putea să fie, privită din perspectiva limbii literare contemporane, un fenomen absolut firesc. O demonstrație în acest sens ne-a oferit B. Havránek în studiul său asupra limbii lui K. H. Mácha (cf. volumul *Torso a tajemstvi Máchova dila*, Praga, 1938, studiul *Jazyk Máchuv [Limba lui Mácha]*).

Am clarificat mai sus problema locului limbajului poetic în cadrul sistemului limbii. Mai departe, vom analiza limbajul poetic din alt punct de vedere, încercând să vedem care este locul său în interiorul operei literare. Ce reprezintă limba în literatură? Limba constituie pentru literatură *materialul*, așa cum este în sculptură metalul și piatra, în pictură culoarea și spațiul imaginii etc. La fel cu aceste materiale, limba vine în opera literară din afară, ca fenomen perceptibil prin simțuri, pentru a deveni purtătoarea structurii imateriale a operei artistice. La fel cu ele, încorporată în opera literară, limba suferă prefaceri. Cu toate acestea, există o deosebire importantă între limbă și materialele de care se folosesc celelalte arte. Piatra, metalul, colorantul intră în opera de artă ca simple fenomene „naturale", dobândind abia după încorporarea lor însușiri semiotice; cu alte cuvinte, abia ulterior ele ajung să „însemne" ceva. Or, limba este semn prin chiar natura sa; chiar și fenomenul natural care stă la baza ei - vocea omenească - iese din aparatul fonator gata modelat în acest scop. Prin caracterul său semiotic, doar materialul muzicii se aseamănă cu limba ca material artistic; tonul, care nu este nici el un simplu sunet natural, ci numai o parte a sistemului total, nu poate fi înțeles decât în această calitate. Și tonul muzical este, într-o anumită măsură, independent față de realizarea sa sonoră; muzicienii cu o pregătire de specialitate pot citi o partitură în gând, la fel cum citește cineva o carte. Dar, spre deosebire de limbă, tonul aproape că nu există decât în muzică. Natura nu cunoaște tonuri, excepțiile fiind aici cu totul neînsemnate (sunetul pe care îl produc dunele când se prăbușesc este aproape unicul caz de ton în natură care se dă ca exemplu), iar în sfera activității umane ele apar doar periferic, la periferia muzicii și în strânsă legătură cu muzica; așa sunt, de pildă, sunetele de goarnă. Din această cauză, tonul nu este înglobat în practica vieții ca atare și nu are sens

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

anume: „semnificația" melodiei rămâne o simplă intenție fără o calitate precisă, capabilă să cuprindă o cantitate aproape nelimitată de semnificații concrete. Dimpotrivă, limbajul există și acționează dincolo de limitele literaturii ca cel mai important sistem de semne, ca semn *katexochen*; cu ajutorul lui se realizează conviețuirea umană și se reglementează raporturile omului cu realitatea și societatea.

În comparație cu materialele sculpturii și ale picturii, limba are deci în plus însușiri semiotice, din care derivă independența ei relativă față de percepția senzorială: din această cauză, literatura nu se adresează direct nici unuia din simțurile noastre (dacă facem abstracție de realizarea ei sonoră care intră în preocupările unui alt domeniu al artelor și anume, recitarea), ci indirect tuturor. În comparație cu materialul muzicii, limba are în plus o existență și o sferă de acțiune chiar dincolo de limitele artei; acestui fapt îi datorează limba precizia sa semantică și încorporarea sa în corelațiile vieții omenești cotidiene. Subliniind, însă, avantajele limbii ca material artistic, nu trebuie să uităm nici de fața cealaltă a lucrurilor, de dezavantaje. Cel mai important dezavantaj rezultă din aceea că opera literară, sprijinindu-se pe limbă, adică pe un fenomen care suferă schimbări în evoluția sa istorică, comportă schimbări și după ce a fost definitivă, modificându-se mai ușor decât operele din alt domeniu al artei. Evoluția ulterioară a limbii poate aduce prejudicii sau poate chiar descompune total structura unei opere literare: ceea ce era eficient din punct de vedere estetic în intenția scriitorului, poate cu timpul să-și piardă eficiența și, dimpotrivă, pot dobândi eficiență estetică elemente care în intenția scriitorului nu aveau această calitate.

Primul caz apare atunci când modificările intenționate la care este supus un anume fenomen de limbă intră în uzul comun; al doilea caz, atunci când ceea ce era uz comun în vremea scriitorului a devenit ceva neobișnuit, ca urmare a modificării modului de a percepe limba. Un alt dezavantaj al limbii, ca material artistic, este osândirea operei literare la o circulație restrânsă, limitată la o anumită comunitate lingvistică: pentru cei ce nu cunosc limba, opera literară scrisă în această limbă nu există. Chiar și pentru cei care o cunosc, dar nu ca limbă maternă, opera literară le este accesibilă doar parțial și imperfect: ei nu stăpânesc toată bogăția de asociații prin care cuvintele și formele unei limbi date se leagă între ele și, totodată, se leagă de real. Cu cât este mai pregnant rolul aspectului lingvistic într-o operă literară, cu atât mai puternic este legată această

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

operă de limba națională respectivă; de aici provin dificultățile de traducere sau chiar imposibilitatea de a traduce unele opere literare, în special lirice.

Limbajul poetic este deci - ca de altfel toate limbajele funcționale - înglobat în sistemul unei *anumite* limbi naționale. Această împrejurare are consecințe care, în pofida aparențelor de certitudine, până de curând n-au fost clare nici teoreticienilor, nici istoricilor literaturii. Este vorba de faptul că un anumit procedeu poetic, folosit în mai multe limbi, îmbracă sub influența naturii diferite a acestor limbi înfățișări absolut diferite. Așa, de exemplu, același model metric, realizat în diferite limbi, poate să folosească în mod diferit materialul lingvistic și să provoace impresii diferite.

Cercetările din ultimii ani ne-au furnizat o mulțime de exemple, aici însă ne vom mulțumi să citățm doar unul singur, preluat din lucrarea lui Jakobson *Versificația cehă* (Praga, 1926, p. 52 și urm.): A. V. Jung a tradus textual tetrapodul trohaic al lui Pușkin „Buria mgloiu nebo kroiet".* prin „Bouře mlhou nebe kryje"; cu toate acestea, versiunea cehă diferă profund de cea rusă, în primul rând, prin cantitate (în limba rusă cantitatea face parte din accent, în cehă fiind separată); în al doilea rând, prin coincidența perfectă între cuvinte și picioare în acest vers, care este foarte obișnuită în cehă, unde accentul cade pe prima silabă a cuvântului, pe când în rusă - ca urmare a accentului liber - este relativ rară, motiv pentru care versul respectiv are un efect onomatopeic. Și în alte cazuri se poate constata aceeași dependență a expresiei poetice de natura unui sistem lingvistic dat; tocmai de aceea curente literare care au avut o răspândire în toată Europa, cum sunt simbolismul, futurismul etc., deși au postulate identice, ajung, în contexte lingvistice diferite, la rezultate sensibil diferite. Simbolismul ceh este, în esență, un alt fenomen și are alt sens în evoluția literaturii cehe decât simbolismul francez în Franța sau cel rus în Rusia, cu toate că părerile simboliștilor din toate țările sunt foarte asemănătoare. În felul acesta, ne putem explica de ce evoluția literaturii europene în secolele al XIX-lea și al XX-lea, epoci de intense contacte internaționale, se distinge printr-o mai mare varietate decât evoluția picturii sau a arhitecturii în aceeași perioadă.

---

* Furtuna acoperă cerul cu ceață.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

ROMAN JAKOBSON

LINGVISTICĂ ȘI POETICĂ*

Aprecieri retrospective și considerații de perspectivă[1]

Din fericire, între conferințele științifice și cele politice nu există nimic comun. Succesul unei conferințe politice depinde de acordul majorității sau totalității participanților. În discuțiile științifice însă, voturile și veto-ul sunt necunoscute și s-a dovedit că dezacordul, în general, este mai rodnic decât acordul. Dezacordul scoate la iveală antinomiile și tensiunile din domeniul discutat și impune noi cercetări. Nu conferințele politice, ci mai curând, explorările în Antarctica s-ar putea compara cu întrunirile științifice: experți internaționali în diferite discipline, încearcă să traseze harta unei regiuni necunoscute, să descopere unde se găsesc cele mai mari obstacole pentru explorator, piscurile și prăpăstiile de nestrăbătut. O astfel de *cartare* pare să fi fost principalul obiectiv al conferinței noastre și, în această privință, lucrările ei au constituit un succes. Nu am ajuns oare să stabilim care sunt cele mai cruciale și mai controversate probleme? Nu am învățat noi să ne ajustăm codurile, să distingem ce termeni trebuie lămuriți și ce termeni trebuie evitați ca să prevenim o înțelegere greșită a noțiunilor atunci când avem a face cu oameni care folosesc jargonul științific diferit al specialității lor? Cred

---

* În antologia PROBLEME DE STILISTICĂ, Editura Științifică, București, 1964, trad. Mihai Nasta și Matei Călinescu, p. 83-125.

[1] Concluziile dezbaterilor care au avut loc la Universitatea Indiana în aprilie 1958, publicate în volumul *Style in Language*, Massachusetts, The Technology Press of M.I.T., 1960, pp. 350-377. În versiunea românească a textului englez, conform indicațiilor autorului, anumite exemple au fost înlocuite cu fapte ilustrative corespunzătoare pe care le oferă limba română. La elaborarea finală a traducerii, o serie de formulări au fost definitivate de M. Nasta în colaborare cu Matei Călinescu (N.r.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

că pentru majoritatea participanților la această conferință, dacă nu pentru toți, astfel de probleme sunt ceva mai clare astăzi decât au fost cu trei zile în urmă.

Mi s-au cerut câteva observații sumare despre raporturile dintre poetică și lingvistică. Poetica trebuie să răspundă, în primul rând, întrebării esențiale care poate fi formulată astfel: ce elemente conferă mesajului verbal caracterul unei opere de artă? Deoarece principalul obiect de studiu al poeticii este *diferențierea speciilor* inerentă artei verbale, care o separă de celelalte arte și de alte forme ale „comportamentului verbal" (*verbal behaviour*), poetica este îndreptățită să ocupe locul de frunte în studiile literare.

Poetica tratează problemele de sructură verbală, după cum analiza picturii se ocupă de structurile picturale. Deoarece lingvistica este știința globală a structurii verbale, poetica poate fi considerată parte integrantă a lingvisticii.

Argumentele împotriva acestei pretenții trebuie discutate cu atenție. Evident, poetica se ocupă și de multe procedee care nu se limitează la arta cuvântului. Putem vorbi despre posibilitatea de a obține ecranizarea romanului *La răscruce de vânturi*, de a transpune legendele medievale în fresce și miniaturi sau de a reda *L'Après midi d'un faune*[2] cu mijloace specifice muzicii, baletului și artei grafice. Oricât de absurdă ar părea ideea publicării *Iliadei* sau *Odiseei* sub formă de *comics*-uri, anumite elemente structurale ale subiectului se păstrează chiar *după ce* dispare suportul formei verbale. Întrebarea dacă ilustrațiile lui Blake pentru *Divina Comedie* sunt sau nu adecvate, constituie o dovadă a faptului că arte diferite pot fi comparate între ele. Problema barocului sau a oricărui alt stil istoric depășește cadrul unei singure arte. Vorbind despre metafora suprarealistă, este greu să se treacă cu vederea filmele lui Max Ernst sau ale lui Luis Buñuel (*Câinele andaluz* și *Vârsta de aur*). Pe scurt, numeroase elemente poetice țin nu numai de știința limbii, ci și de întreaga teorie a semnelor, fac parte, așadar, din domeniul semioticii generale. Această afirmație este însă justă nu numai pentru arta cuvântului, ci și pentru toate varietățile de limbaj, în măsura în care limba are multe caracteristici comune altor sisteme de scriere sau pe care le regăsim în toate sistemele de acest fel (caractere pansemiotice).

---

[2] *După-amiaza unui faun*, celebru poem al lui Stéphane Mallarmé

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

De asemenea, nici a doua obiecție nu conține vreo trăsătură specifică pentru literatură: problema legăturii dintre cuvânt și lumea înconjurătoare nu se referă numai la arta verbală, ci intervine în studierea tuturor tipurilor de mesaj. Lingvistica poate explora toate problemele posibile pe care le pune legătura dintre mesaj și „universul mesajului": ce este *verbalizat*. Totuși „coeficientul de adevăr" (în engleză *the truth values*), în măsura în care este „entitate extralingvistică" (ca să-l numim așa cum îi spun logicienii), depășește limitele poeticii și, în general, pe cele ale lingvisticii.

Se spune adesea că poetica, spre deosebire de lingvistică, se ocupă de evaluare. Această despărțire a celor două domenii este bazată pe o interpretare care se dă în mod curent, greșindu-se însă, contrastul dintre structura poeziei și alte tipuri de structuri verbale : cele din urmă ar avea un caracter „accidental" (sau *casual*, „neintențional"), ar fi lipsite de scop, pe când limbajul poetic ar fi „neaccidental" (sau *noncasual* „intențional), ar avea un scop determinat. De fapt, orice *comportament verbal* ținteşte într-o direcție, însă țintele diferă și conformitatea mijloacelor folosite pentru atingerea efectului dorit, constituie o problemă care-i preocupă în permanență pe cercetătorii diverselor forme de comunicare verbală. Există o corespondență strictă, mult mai strictă decât își închipuie criticii, între problema expansiunii în spațiu și în timp a fenomenelor lingvistice și răspândirea în timp și spațiu a modelelor literare. Chiar o astfel de expansiune lipsită de continuitate, cum este reînvierea unor poeți uitați sau neglijați – de pildă, descoperirea postumă și „canonizarea" ulterioară a lui Gerard Manley Hopkins (m. 1889), gloria tardivă a lui Lautréamont (m. 1870) printre poeții suprarealiști sau influența considerabilă a lui Cyprian Norwid (m. 1885), până de curând necunoscut, asupra poeziei moderne – își găsește o paralelă în istoria limbilor literare care au tendința de reînvia modele depășite, unele de mult uitate; acesta a foat cazul limbii literare cehe, care la începutul secolului al XIX-lea se întorcea la modele din veacul al XVI-lea.

Din fericire, confuzia care se face între termenul de „studii literare" și cel de „critică" îi determină pe cei ce studiază literatura să fie tentați să înlocuiască descrierea valorilor intrinsece ale unei opere literare printr-un verdict subiectiv, distrugător. Eticheta de „critic literar" aplicată unui cercetător al literaturii, este tot atât de greșită, cum ar fi denumirea de „critic gramatical (sau lexical)" aplicată unui lingvist. Cercetările

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

sintactice sau morfologice, nu pot fi înlocuite printr-o gramatică normativă și, la fel, nici un manifest propagând gusturile unui critic și părerile lui despre literatura de creație, nu poate înlocui o analiză obiectivă a artei verbale. Această afirmație nu trebuie luată drept o aplicare a principiului *laisser faire*; orice cultură verbală implică eforturi programatice, normative și de planificare. Totuși, de ce se face o deosebire precisă între lingvistica pură și cea aplicată sau între fonetică și ortoepie, dar nu se face o distincție între studiile literare și critică?

Ca și lingvistica, studiile literare în care *poetica* devine focarul preocupărilor, cuprind două serii de probleme: *sincronice* și *diacronice*. Descrierea sincronică nu se ocupă numai de producția literară dintr-o epocă dată, ci și din acea parte din tradiția literară care, pentru epoca luată în considerație, s-a păstrat vie sau a fost reînviată. Astfel, de exemplu, Shakespeare, pe de o parte, și Donne, Marwell, Keats, Emily Dickinson, pe de altă parte, corespund sensibilității moderne, universului spiritual în care trăiește poezia de limbă engleză în zilele noastre. Pe câtă vreme James Thomson și Longfellow, în momentul de față, nu aparțin valorilor artistice viabile[3]. Selectarea clasicilor și reinterpretarea lor ori de câte ori se afirmă o nouă orientare, iată una dintre problemele importante ale studiilor literare sincronice. Poetica sincronică, ca și lingvistica sincronică, nu trebuie confundată cu statica; orice epocă face o distincție între formele mai conservatoarte și cele care inovează. Orice etapă contemporană se răsfrânge în experiența noastră cu dinamica ei temporală și, pe de altă parte, atât în lingvistică, cât și în poetică, metoda istorică se ocupă nu numai de schimbările produse, dar și de factorii de continuitate, rezistenți, statici. Ca și o istorie a limbii, o poetică istorică cuprinzătoare reprezintă suprastructuri ce trebuie clădite pe o serie de descrieri sincronice succesive.

Insistența de a menține poetica despărțită de lingvistică se justifică numai dacă restrângem în mod nepermis domeniul lingvisticii, cum se întâmplă, de pildă, atunci când fraza este privită de unii lingviști ca cea mai înaltă construcție analizabilă sau când obiectivul lingvisticii este limitat numai la gramatică sau numai la chestiuni nesemantice, de formă

[3] Afirmația autorului trebuie luată în considerație cu rezerve. Este vorba aici de fluctuațiile gustului în cercurile literaților moderniști din Anglia și din Statele Unite (N.r.)

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

exterioară, sau la inventarul unor procedee denotative[4], fără nici o referință la variațiile libere. Voegelin[5] a indicat clar cele două probleme mai importante, corelative, ale lingvisticii structurale și anume: revizuirea „ipotezei monolitice a limbajului" și preocuparea pentru „interdependența diferitelor structuri în cuprinsul aceleiași limbi". Fără îndoială, pentru oricare comunitate lingvistică, pentru fiecare vorbitor, există o unitate a limbajului; acest cod general nu este decât un sistem de subcoduri interdependente; fiecare limbă înglobează mai multe modele care coexistă paralel și sunt caracterizate printr-o funcțiune diferită.

Evident, trebuie să fim de acord cu Sapir atunci când afirmă că, privind lucrurile dintr-o perspectivă de ansamblu, „în vorbire domnește suveran ideația..."[6]. Însă această supremație nu-i autorizează pe lingviști să treacă cu vederea „factorii secundari". Elementele emotive ale vorbirii care, după cum tinde să creadă Joos, nu pot descrie „printr-un număr finit de categorii absolute", sunt clasificate de el ca „elemente nelingvistice ale lumii reale". De aceea „rămân, pentru noi, fenomene vagi, proteice, fluctuante"; așadar conchide acest autor, „refuzăm să le tolerăm în știință"[7]. Desigur Joos este un strălucit expert în experiențe de reducere și cerința lui energică de „a expulza" elementele emotive „din știința lingvisticii", este un experiment radical de reducere: *reductio ad absurdum*.

Limbajul trebuie cercetat în toată varietatea funcțiilor lui. Înainte de a discuta funcțiunea poetică trebuie să-i definim locul printre celelalte funcțiuni ale limbajului. O schițare a acestor funcțiuni necesită o scurtă trecere în revistă a factorilor constitutivi în orice act de vorbire, în orice comunicare verbală. Cel care se adresează („transmițătorul"), trimite un mesaj destinatarului („receptorul"). Pentru ca mesajul să-și îndeplinească funcțiunea, el are nevoie de un *context* la care se referă (sau, într-o nomenclatură mai echivocă, de un „referent"), pe care destinatarul să-l

---

[4] Procedeele *denotative* slujesc la indicarea sensului cuvintelor, independent de atributele (sau de *conotațiile*) lor. În această categorie intră noțiunile gramaticale studiate ca atare. Ca denotație, adjectivul *negru* determină orice obiect negru (N.r.)

[5] Cf. F. V o e g e l i n, *Casual and Noncasual Utterances within Unified Structures* în *Style in language*, pp. 57-68.

[6] Cf. W. S a p i r, *Language*, New York, 1921.

[7] M. J o o s , *Description of language design*, in „Journal of the acoustical society of America", 1950, nr. 22, pp. 701-708.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

poată pricepe și care să fie sau verbal sau capabil de a fi verbalizat; de un *cod*, întrutotul sau cel puțin parțial, comun atât expeditorului cât și destinatarului (sau, cu alte cuvinte, comun celui care codează și celui care decodează); în fine, are nevoie de *contact*, conducta materială sau legătura psihologică dintre cei doi, care le dă posibilitatea să stabilească și să mențină comunicarea. Toți acești factori esențiali ai comunicării verbale pot fi schematizați după cum urmează:

CONTEXT
MESAJ
TRANSMIȚĂTOR DESTINATAR
CONTACT
COD

Fiecare dintre acești șase factori determină o altă funcțiune a limbajului. Deși distingem șase aspecte esențiale ale vorbirii, ar fi greu să găsim vreun mesaj verbal care să îndeplinească numai o singură funcțiune. Diversitatea nu rezidă în monopolul uneia dintre aceste multiple funcțiuni, ci în ordinea ierarhică diferită a funcțiilor. Structura verbală a unui mesaj depinde în primul rând de funcțiunea predominantă. Cu toate acestea, deși sarcina primordială a multor mesaje este adoptarea unei poziții față de „referent" (*Einstellung*), orientarea spre context – așa numita funcțiune referențială, denotativă, cognitivă -, participarea secundară a altor funcțiuni la astfel de mesaje, trebuie luată și ea în considerare de un lingvist atent.

Așa numita funcțiune *emotivă* sau „expresivă" concentrată asupra transmițătorului, are ca scop exprimarea directă a atitudinii vorbitorului față de cele spuse de el. Ea are tendința să producă impresia unei anumite emoții, fie adevărate, fie simulate; de aceea termenul *emotiv*, lansat și recomandat de Marty[8], s-a dovedit preferabil termenului de *emoțional*. Stratul pur emotiv al limbajului este reprezentat prin interjecții. Ele se deosebesc de vorbirea referențială atât prin caracteristica sunetelor (secvențe speciale și chiar sunete neobișnuite în alte cuvinte), cât și prin rolul lor sintactic (nu sunt componentele frazelor, ci echivalează cu ele).

[8] Cf. A. Marty, *Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie*, vol. I, Halle, 1908.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

„Tut! tut! spuse Mc. Ginty"; întreaga frază pronunțată de personajul lui Conan Doyle se compune din două plescăituri[9]. Funcțiunea emotivă pe care o dezvăluie interjecțiile dă, în oarecare măsură, savoare tuturor expresiilor noastre, la nivel fonic, gramatical și lexical. Analizând vorbirea din punct de vedere al informației transmise, nu putem limita noțiunea de informație numai la aspectul cognitiv al limbajului. Dacă un individ folosește elemente expresive pentru a-și manifesta atitudinea de supărare sau de ironie, el transmite desigur, o informație și, evident, această comportare verbală nu poate fi asemănată cu activitatea nutritivă, nesemiotică, cum ar fi *„a mânca un grepfrut"* (în ciuda comparației îndrăznețe a lui Chatman)[10]. Diferența dintre /nu/ (negația românească intonată normal – N.t.) și prelungirea emfatică a vocalei /nu:/ este un element lingvistic convențional, codificat ca și diferența dintre vocala lungă și scurtă în perechile cehe /vi/ „voi" și /vi:i/ „el știe"; dar în acest ultim exemplu caracterul distinctiv al informației este de natură fonematică, pe când la prima pereche, el este de natură emotivă. Fiindcă vorbim despre invariante fonologice: sunetele engleze /i/ și /i:/ par să fie doar variante ale unuia și aceluiași fonem. Dacă vor fi privite însă ca unități emotive, relația dintre variantă și invariantă se răstoarnă: lungimea și scurtimea sunt invariante completate de foneme variabile. Conjectura lui Saporta[11], potrivit căreia diferența emotivă este un element nelingvistic „care poate fi atribuit modului de transmitere a mesajului și nu mesajului propriu-zis", reduce în mod arbitrar capacitatea informațională a mesajelor.

Un fost actor de la teatrul „Stanislavski" din Moscova, mi-a povestit că la o repetiție a fost rugat de celebrul director să formeze patruzeci de mesaje diferite, din expresia сеґодня вечером (astă-seară), prin diversificarea nuanței expresive. El a întocmit o listă cu vreo patruzeci de situații emoționale, apoi a pronunțat cuvintele respective conform fiecărei situații, iar publicul urma să recunoască situația, numai din schimbările de intonație a celor două cuvinte. Pentru cercetările noastre

---

[9] În limba engleză, cele două monosilabe – *tut! tut!* – se pronunță scurt, cum ar fi *ț! ț!* în limba română (N.t.).

[10] S. C h a t m a n , *Comparing metrical styles*, în *Style in language*, pp. 149-172.

[11] S o l S a p o r t a, *The application of linguistics to the study of poetic language*, în *Style in language*, pp. 82-93.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

consacrate descrierii și analizei limbii ruse contemporane (sub auspiciile Fundației Rockefeller), am rugat pe acest actor să repete „testul" lui Stanislavski. El a notat circa cincizeci de situații în care se articula aceeași propoziție eliptică și „a modelat" pe baza lor cincizeci de mesaje corespunzătoare, înregistrate pe bandă. Majoritatea mesajelor au fost corect și nuanțat „decodate" de ascultătorii moscoviți. Cred că nu este nevoie să mai adaug că toate aceste indicații emotive pot fi ușor analizate din punct de vedere lingvistic.

Orientarea către destinatar (sau *receptor*), *funcțiunea conativă*, își găsește cea mai pură expresie gramaticală în vocativ și imperativ, care, din punct de vedere sintactic, morfologic și adesea, chiar fonologic, se abat de la alte forme verbale sau nominale. Frazele imperative diferă esențial de cele declarative; cele din urmă pot fi supuse unui test al adevărului, pe când primele nu. În piesa lui O'Neill *Fântâna*, Nano spune cu o voce aspră, poruncitoare: „Bea!". În acest caz, imperativul nu poate fi controlat prin întrebarea: „este adevărat sau nu?" Totuși, dacă s-ar fi spus: „cineva a băut", „cineva va bea" sau „cineva ar bea", întrebarea putea fi pusă în mod firesc. Spre deosebire de propozițiile imperative, cele declarative pot fi transformate în forme interogative: „a băut cineva?" „va bea cineva?" sau „ar bea cineva?".

Modelul tradițional al limbajuluim în special așa cum a fost el interpretat de Bühler, se limita la aceste trei funcțiuni – *emotive, conativă* și *referențială* -, cu cele trei extremități ale acestui model: persoana întâi, a celui care vorbește, persoana a doua, a destinatarului și persoana a treia, de fapt *cineva* sau *ceva* despre care se vorbește[12]. Pornind de la acest model triadic mai putem deduce cu ușurință și alte funcțiuni verbale. Astfel, funcțiunea magică, de incantație, ne arată, mai ales, în ce fel se transformă o *a treia persoană*, absentă sau inanimată, într-un destinatar al unui mesaj conativ. Un exemplu: „Să se usuce acest urcior, *tfu! tfu! tfu! tfu!*" (*Descântec lituanian*)[13]. Alt exemplu: „Tu apă, crăiasa râului, crăiasă din zori! Ia durerea cu tine, dincolo de marea albastră, în străfundurile mării, ca pe o piatră cenușie... de pe fund să nu mai vie; să nu mai vină durerea niciodată, să împovăreze inima ușoară a roabei lui

[12] Cf. K. B ü h l e r, *Die Axiomatik der Sprachwissenschaft*, în „Kant-Studien" (Berlin), 1933, nr. 23, pp. 19-90.

[13] V. M a n s i k k a, *Litauische Zauberspruke*, în „Folklore Fellows communications", 1929, nr. 87, p. 69.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Dumnezeu. Piară necazul și înece-se!" (*Descântec din Rusia de nord*)[14]. Sau: „Soare, stai în loc deasupra Gibeonului, și tu, lună, în valea Aialonului. Și soarele s-a oprit și luna a stat în loc..." (Iosua, cap. X, vers. 12).

Mai deosebim însă și alți trei factori constitutivi ai comunicării verbale și trei funcțiuni corespunzătoare ale vorbirii.

Există mesaje care servesc în primul rând la stabilirea comunicării, la prelungirea sau la întreruperea ei; ele controlează cum funcționează canalul și circuitul („Alo, mă auzi?"), atrag atenția interlocutorului sau confirmă faptul că acesta rămâne în continuare atent („Asculți?", sau în Shakespeare: „Pleacă-ți urechea!", iar la celălalt capăt, răspunsul: „M-hm!"). Această luare de contact sau, după Malinowski, *funcțiunea fatică*[15], se poate manifesta printr-un schimb abundent de formule ritualizate și prin întregi dialoguri care-și propun doar să prelungească o comunicare. Dorothy Parker a surprins câteva exemple elocvente:

– Bine, spuse tânărul.
– Bine, răspunse ea.
– Așadar am ajuns aici, spuse el.
– Aici am ajuns, nu-i așa? spuse ea.
– Aș zice c-am ajuns, spuse el.
– Bine.

Încercarea de a stabili și de a menține comunicarea este tipică pentru păsările care „vorbesc"; astfel, funcțiunea fatică a limbajului este singura pe care o au ele în comun cu ființele omenești. De asemenea este prima funcțiune verbală pe care și-o însușesc copiii mici; ei au tendința de a comunica înainte de a fi capabili să trimită sau să primească orice fel de comunicare ce cuprinde o informație.

În logica modernă se face o distincție între două niveluri ale limbajului concret, „obiectual" (*object language*), care spune ceva despre obiecte, și „metalimbajul" (*metalanguage*), care spune ceva despre limbaj, dar metalimbajul nu este doar o unealtă științifică necesară, întrebuințată de logicieni și de lingviști, el are un rol important și în

---

[14] P.P.Rîbnikov, *Pesni* vol. III (Moscova, 1910), pp. 217 și urm.

[15] B. Malinowski, *The problem of meaning in primitive languages*, în C.I. Ogden și A.I. Richards, *The meaning of meaning*, New York-Londra, ed. a 9-a, 1956, pp. 296-336.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

vorbirea de toate zilele. Asemenea domnului Jourdain, eroul lui Molière, care făcea proză fără să știe, noi folosim metabolismul fără a fi conștienți de caracterul metalingual al operațiilor noastre. Ori de câte ori transmițătorul sau receptorul său simt nevoia să controleze dacă folosesc același cod, vorbirea se concentrează asupra *codului*: ea îndeplinește o funcție metalingvală (adică de comentariu). „Nu te înțeleg, ce vrei să spui?" întreabă interlocutorul; sau, în limbaj shakesperian: „Ce sunt lucrurile acestea despre care vorbești?" (*What is't thou say'st*)?", iar vorbitorul, ca să prevină asemenea întrebări de control, spune adesea: „Mă înțelegi?". Imaginați-vă următorul dialog enervant:

–The *sophomore* („studentul") was plucked (aproximativ, în rom.: *Tufa* a fost jumulită).

– But what is *plucked* (Dar ce înseamnă asta, *jumulit*)?

– Plucked is the same as *fluncked* (*Jumulit* înseamnă același lucru ca și *trântit*).

– And *fluncked*? (Și *trântit*)?

– To *be fluncked* is to *fail in an exam* (A fi *trântit*, adică *a cădea* la examen)!

– And what is *sophomore* (aproximativ în rom: Ce înseamnă o *tufă*)?

– A *sophomore* is a second year student (*Sophomore*, „tufă", e un student în anul doi).

Toate aceste fraze transmit informații numai despre codul lexical englez, au o funcțiune strict metalingvală. Orice proces de însușire a limbii, în special însușirea limbii materne de către copii, folosește pe larg astfel de operații metalinguale; adesea afazia poate fi definită ca o pierdere a capacității metalinguale[16].

Am menționat toți cei șase factori implicați în comunicarea verbală, în afară de unul: mesajul în sine. Atitudinea față de mesaj în sine (*Einstellung*), „centrarea" asupra mesajului ca atare, reprezintă *funcțiunea poetică* a limbajului. Această funcțiune nu poate fi studiată cu folos dacă facem abstracție de problemele generale ale limbajului; pe de altă parte însă, studiul limbajului implică o atentă luare în considerație a funcțiunii lui poetice. Orice încercare de a reduce sfera funcțiunii poetice

[16] Raporturile dintre metalimbaj și afazie au fost discutate de Roman Jakobson în diferite studii. Vezi în special capitolul *Afazia ca problemă lingvistică* din lucrarea sa (publicată în colaborare cu M. Halle), *Fundamentals of language*, Haga, 1956. (N.t.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

numai la poezie, sau de a limita poezia la funcţiunea poetică, ar duce la o simplificare excesivă şi înşelătoare. Funcţiunea poetică nu este singura funcţiune a artei verbale, însă este funcţiunea ei dominantă, determinantă, pe când în toate celelalte activităţi verbale ea se manifestă doar ca un element constitutiv, subsidiar, accesoriu. Această funcţiune,promovând materialitatea semnelor, adânceşte dihotomia fundamentală dintre semne şi obiecte. *De aceea, când este vorba de funcţiunea poetică, lingvistica nu se poate limita la domeniul poeziei.*

„De ce spui întotdeauna *Ina* şi *Margareta*, dar niciodată *Margareta* şi *Ina* ? O preferi oare pe Ina surorii ei geamănă ?" „Nu, deloc, mi se pare doar că sună mai bine". Într-o secvenţă de două nume coordonate, dacă nu intervin probleme de rang, vorbitorul preferă să înceapă cu numele mai scurt, fără să-şi dea seama de ce, alegând configuraţia cea mai potrivită a mesajului.

O fată obişnuia să vorbească despre „scârbosul de Scarlat". „De ce scârbosul ?" „Pentru că îl urăsc". „De ce nu-i spui groaznicul, înspăimântătorul, fiorosul ?" „Nu ştiu de ce, dar scârbosul i se potriveşte mai bine". Fără să-şi dea seama, ea aplica metoda poetică a paronomasiei.

Sloganul politic *I like Ike* (ay layk ayk), cu o structură succintă, se compune din trei monosilabe şi cuprinde trei diftongi (ay), fiecare urmat simetric de un fonem consonantic (..l ..k ..k); compoziţia verbală prezintă o variaţie: primul cuvânt nu cuprinde un fonem consonantic, în al doilea cuvânt se găsesc două foneme consonantice în jurul diftongului, iar în al treilea cuvânt se găseşte o consoană finală. Un nucleu asemănător (ay) dominant a fost observat de Hymes[17] în unele sonete din Keats. Ambele *cola*[18] ale formulei trisilabice /ay layk/ ayk/ rimează între ele, iar în al doilea, din cuvintele-rimă este în întregime inclus în primul *colon* (rimă-ecou): /layk/ – /ayk/, o imagine paronomastică a unui sentiment care cuprinde în întregime obiectul. Ambele *cola* aliterează una cu alta şi primul din cele două cuvinte aliterate este inclus în al doilea: /ay/ – /ayk/, imagine paronomastică a subiectului iubitor înconjurat de obiectul iubit. Funcţia poetică secundară a acestei „lozinci electorale" (*catch phrase*) îi întăreşte eficacitatea şi creează un efect.

---

[17] D e l l H y m e s, *Phonological aspects of Style. Some english Sonnets in Style*, în *Style in language*, pp. 109-131.

[18] *Colonul* este o unitate ritmică, sau mai concret, un cuvânt cu o structură ritmică reliefată.. De obicei asemenea unităţi se leagă în secvenţe de două-trei cuvinte care imprimă unui segment de frază un aspect caracteristic (la sfârşitul perioadelor, *colonul* sau o secvenţă de două-trei *cola* formează o clauzulă (N.t.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

După cum am spus, studiul lingvistic al funcțiunii poetice trebuie să depășească limitele poeziei, iar pe de altă parte, studiul lingvistic al poeziei nu se poate limita la funcțiunea poetică. Particularitățile diferitelor genuri poetice implică o participare diferențiată a celorlalte funcțiuni verbale alături de funcțiunea poetică dominantă. Poezia epică, centrată asupra persoanei a treia, folosește în mare măsură funcțiunea referențială a limbajului; lirica, orientată către persoana întâi, este intim legată de funcțiunea emotivă; poezia la persoana a doua este „impregnantă" de funcțiunea conativă și este suplicativă sau exortativă, după cum persoana întâi este subordonată persoanei a doua sau persoana a doua, primei persoane.

Acum după ce am terminat descrierea noastră rapidă, mai mult sau mai puțin completă, a celor șase funcțiuni de bază ale comunicării verbale, vom completa schema factorilor fundamentali cu o schemă corespunzătoare a funcțiunilor:

REFERENȚIALĂ
POETICĂ
EMOTIVĂ CONATIVĂ
FATICĂ
METALINGUALĂ

Care este din punct de vedere empiric criteriul lingvistic al funcțiunii poetice? Și, în special, care este trăsătura caracteristică indispensabilă, inerentă oricărei poezii? Pentru a răspunde la această întrebare, trebuie să reamintim care sunt cele două moduri principale de aranjament folosite în comportamentul verbal: *selecția* și *combinarea*. Dacă, de exemplu, *copil* este subiectul mesajului, vorbitorul va alege din vocabularul uzual unul dintre cuvintele mai mult sau mai puțin similare ca: *puști, copil, tânăr* etc., într-o anumită privință toate fiind echivalente. Apoi, ca un comentariu la acest subiect, va alege unul din verbele semantic înrudite: doarme, moțăie, ațipește, dormitează etc. Ambele cuvinte alese se combină în lanțul vorbirii. *Selecția* se realizează pe baza unor principii de echivalență, asemănare sau deosebire, sinonimie sau antonimie, pe când *combinarea* – construirea secvenței – se bazează pe contiguitate. *Funcțiunea poetică proiectează principiul echivalenței de pe axa selecției, pe axa combinării*. Echivalența devine factorul constitutiv al secvenței. În poezie, o silabă este echivalentă cu oricare altă silabă din aceeași secvență; se presupune că accentul este egal cu accentul și, lipsa de

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

accent cu lipsa de accent; lungimea prozodică corespunde lungimii, iar scurtimea, scurtimii; limita cuvântului echivalează cu o limită între cuvinte, lipsa unei limite, cu lipsa unei limite; pauza sintactică, cu o pauză sintactică, lipsa pauzei cu lipsa unei pauze. Silabele devin unități de măsură, la fel morele[19] și accentele.

Se poate obiecta că metalimbajul folosește în secvențe unități echivalente când combină expresii sinonime în fraze ecuaționale: $A = A$ („iapa este femeia calului"). Cu toate acestea, poezia și metalimbajul se opun diametral între ele: în metalimbaj se folosește secvența pentru a construi o ecuație, pe când în poezie se folosește ecuația pentru a construi o secvență.

În poezie, într-o măsură oarecare și în unele manifestări latente ale funcțiunii poetice, secvențele delimitate prin limitele de cuvânt, devin măsurabile, fie că sunt simțite ca izocrone, fie ca gradate. *Ina* și *Margareta* ne demonstra principiul poetic al gradării silabelor, același principiu care în epica populară sârbă a devenit o lege obligatorie[20]. Fără cele două cuvinte dactilice combinația *innocent bystander*, „spectator nevinovat", nu ar fi devenit o expresie atât de folosită. Simetria celor trei verbe bisilabice, cu aceeași consoană inițială și aceeași vocală finală, adaugă splendoare laconicului mesaj de biruință al lui Cezar: *Veni, vidi, vici !*

În afara acțiunii poetice, măsura secvențelor nu-și găsește nici o explicație ca procedeu de limbaj. Numai în poezie – limbaj cu receptări regulate de unități echivalente – se percepe timpul inerent fluxului vorbirii, după cum este simțit, pentru a menționa un alt sistem semiotic, un *tempo* în muzică. Gerard Manley Hopkins, remarcabil cercetător în știința limbajului poetic, definește versul ca „un mod de vorbire" care repetă parțial sau în întregime aceeași figură de sunet[21]. "Întrebarea pusă

---

[19] În sens strict, *mora* este silaba scurtă neaccentuată; prin extensiune, termenul ajunge să desemneze (așa cum este înțeles și în lucrarea de față), *orice silabă neaccentuată* (N.t.).

[20] Cf. T. M a r e t i c, *Metrica navodnik nasik pjesama,* în „Rad Yugoslavenske Akademije" (Zagreb), 1907, nr. 168, p. 170.

[21] G.M. H o p k i n s, *The journals and papers*, Londra, ed. H. House, 1956. În stratul sonor *figura de sunet* reprezintă un echivalent al *figurii de stil*, noțiune mai largă care se referă de obicei la raporturile semantice („figuri de înțeles"; metonimia, metafora, sidecdoca, oxymoron etc.). După cum se va vedea mai departe, una dintre cele mai tipice *figuri de sunet* este *paronometria*, o similitudine fonică între două sau mai multe cuvinte, care determină atragerea lor de aceeași sferă de înțeles (N.t.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

mai departe de Hopkins: *„este orice vers, poezie?"* poate primi un răspuns precis de îndată ce încetează limitarea arbitrară a funcțiunii poetice la domeniul poeziei. Expresiile mnemotehnice (de ex. „Thirty days hath September" [„Treizeci de zile are septembrie"]) citate de Hopkins, „versurile" din reclamele moderne, legile medievale în versuri menționate de Lotz sau, în sfârșit, tratatele științifice sanscrite în versuri, pe care tradiția indiană le deosebește de adevărata poezie (kavya), toate aceste texte metrice aplică funcțiunea poetică, fără să atribuie totuși acestei funcțiuni rolul determinant coercitiv pe care ea îl comportă în poezie. Astfel, versul „depășește" de fapt limitele poeziei, dar totodată versul implică întotdeauna o funcțiune poetică. Deși, aparent, nu există cultură umană care să ignoreze versificația, există multe tipuri de culturi fără versuri „aplicate"; și chiar în acele culturi care cunosc versul pur și versul aplicat, ultimul pare să fie un fenomen secundar, cu siguranță „derivat". Adaptarea mijloacelor poetice la unele scopuri eterogene nu ascunde esența lor primordială, tot așa cum elementele limbajului emotiv, dacă sunt folosite în poezie, își mențin, de bună seamă, nuanța emotivă. Chiar dacă *Hiawatha* este recitată de un „filibuster" ca o performanță pentru lungimea ei, intenția primordială care a stat la baza acestui text rămâne poezia. Se înțelege de la sine, că existența reclamelor comerciale versificate, muzicale sau picturale nu rupe problema *formei* poetice, muzicale sau picturale, de studiul intrinsec al poeziei, al muzicii sau al artelor plastice.

În rezumat, analiza versurilor cade în întregime în competența *poeticii*, iar *aceasta, la rândul ei, poate fi definită ca o parte constitutivă a lingvisticii, care se ocupă de raporturile dintre funcțiunea poetică și celelalte funcțiuni ale limbajului. În sensul mai larg al cuvântului, poetica se ocupă de funcțiunea poetică, nu numai de poezie, unde această funcțiune este suprapusă celorlalte funcțiuni ale limbajului, dar și în afara poeziei, atunci când o altă funcțiune se suprapune funcțiunii poetice.*

„Figura de sunet" repetată, considerată de Hopkins principiul constitutiv al versului, poate fi explicată mai departe. O astfel de figură folosește întotdeauna cel puțin unul sau mai multe contraste binare pe care le produc diferitele porțiuni ale secvenței fonematice pe baza unei „proeminențe" mai accentuate sau, respectiv, mai slabe.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

În interiorul unei silabe, partea cea mai proeminentă, *nucleul* – elementul silabic care formează „vârful" silabic – se opune fonemelor mai puțin proeminente, marginale, *nesilabice*. Orice silabă conține un fonem silabic: totdeauna, în unele limbi (iar în altele, de cele mai multe ori), intervalul dintre două foneme silabice se realizează prin foneme marginale, nesilabice. În așa-numita versificație silabică, numărul fonemelor silabice dintr-un lanț metric stabilit (unitate de durată) este constant; în vreme ce prezența fonemelor nesilabice sau a „grupului" dintre două foneme silabice consecutive ale lanțului metric va fi o constantă numai în limbile care prescriu intercalarea de foneme nesilabice între cele silabice și, cu atât mai mult, în sistemele de versificație care interzic hiatul. O altă manifestare a tendinței către un *model silabic* uniform este evitarea silabelor închise la sfârșitul versului, tendință care se observă, de pildă, în cânturile epice sârbe. Versul silabic italian manifestă tendința de a trata secvența vocalelor neseparate de foneme consonantice ca pe o singură silabă metrică[22].

În unele tipuri de versificație, silaba este singura unitate constantă în măsura versului; singura linie de demarcație constantă între secvențele măsurate este limita gramaticală. În alte tipuri de versificație, silabele, la rândul lor, se împart dihotomic, în importante sau mai puțin importante și, în funcțiunea lor metrică, deosebim două registre pentru limitele gramaticale: demarcația care desparte cuvintele (limita de cuvânt) și pauzele sintactice.

În afară de varietățile așa-numitului *vers liber* (fr. *vers libre*), bazate numai pe pauză și pe intonații conjugate, orice metru folosește silaba ca unitate de măsură, cel puțin în anumite secțiuni ale versului. Astfel, în versul pur accentual[23] („ritmul săltat", în vocabularul lui Hopkins), numărul silabelor în prima parte neaccentuată (numită de Hopkins *slack* „rostire lenească"), poate să varieze, în vreme ce *ictusul* (partea accentuată, timpul tare), conține în mod constant o singură silabă.

---

[22] Cf. A. L e v i, *Della versificazione italiana*, în „Archivum Romanicum", 1940, nr. 14, pp. 449-526 (în special secțiunile VIII-IX).

[23] Prin *vers accentual* se înțelege aici tipul de versificație care folosește contrastul dintre silabe reliefate prin *accent de intensitate* (sau *dinamic*) și silabe neaccentuate. Cu aceeași semnificație, se întrebuințează denumirea de *versificație dinamică* (impropriu calificată uneori, drept *versificație tonică*) (N.t.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

În orice vers care se bazează pe o înlănțuire de accente, contrastul dintre proeminența înaltă și cea joasă, se realizează prin opoziția dintre silabele accentuate și cele neaccentuate. Majoritatea tipurilor de „vers accentual" operează, în primul rând, cu contrastul dintre silabe accentuate și silabe neaccentuate. Totuși, unele varietăți de versuri accentuate au accente sintactice, reliefează sintagme. Wimsatt și Beardsley le numesc „accente principale ale cuvintelor principale" și ele se opun ca proeminente unor silabe care nu au un astfel de accent principal, sintactic.

În versul cantitativ („cronemic"), silabele lungi și scurte, se opun reciproc, ca mai mult și mai puțin proeminente. Acest contrast este de obicei realizat prin nuclee de silabe, lungi și scurte, din punct de vedere fonematic. În tipuri metrice, ca cele vechi, grecești și arabe, unde lungimea „prin poziție" echivalează cu cea „naturală", silabele minimale formate dintr-un fonem consonantic și o *vocală-moră,* sunt puse în opoziție cu un surplus (sau cu a doua moră sau închise) ca fiind silabe mai simple și mai puțin proeminente față de cele mai complexe și mai proeminente.

Mai rămâne de stabilit dacă, în afară de versul accentual și cel cantitativ cronemic, nu mai există și un tip de versificație *tonemică* în limbile în care diferențele de intonație a silabelor sunt folosite pentru a deosebi sensurile cuvintelor. În poezia clasică chineză[24], silabele cu modulații (în chineză *ță*, „tonuri deviate" sau „mlădiate") se opun silabelor nemodulate (fără modulație; în chineză *p'ing* „tonuri uniforme"). Dar, pe cât se pare, un principiu cronemic sprijină această opoziție, situație întrevăzută de Polivanov și apoi interpretată cu multă pătrundere de Wang Li[25]. Conform tradiției metrice chinezești, tonurile egale se opun celor deviate ca „vârfuri" silabice ale intonației prelungite opuse „vârfurilor" de scurtă durată, astfel încât versul se bazează pe opoziția dintre lungime și scurtime.

Joseph Greenberg mi-a atras atenția asupra unei alte variante a versificație tonemice: versul ghicitorilor Efik, care are la bază, niveluri diferite ale tonului (o anumită configurație a registrelor). În exemplul citat de Simmons[26], întrebarea și răspunsul formează doi octosilabi cu o

---

[24] Cf. J.L. Bishop, *Prosodic Elements in T'ang poetry*, în *Indiana University Conference on Oriental-Western literary relations*, Chapel Hill, 1955.

[25] Cf. Wang Li, *Han-yü shih-lü-hsüeh* („Versificația chineză), Shanghai, 1958.

[26] D.C. Simmons, *Specimens of Efik folklore*, în „Folklore", 1955, nr. 66, pp. 417-424.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

distribuție asemănătoare de tonuri silabice înalte (h) și joase (l);în fiecare emistih, ultimele trei din cele patru silabe au aceeași formulă tonemică: lhhl/hhhl/lhhl/hhhl/. În vreme ce versificația chineză se arată a fi o varietate particulară a versului cantitativ, versul ghicitorilor Efik este înrudit cu versul accentual obișnuit datorită opoziției celor două grade de proeminență (intensitate sau înălțime) ale tonului. Astfel, un sistem metric de versificație se poate întemeia numai pe opoziția vârfurilor și a depresiunilor silabice (tipul de versificație silabic), pe denivelarea relativă a vârfurilor (versul accentual) și pe lungimea relativă a vârfurilor silabice sau a unor silabe întregi (în versificația cantitativă).

În manualele de literatură, ne întâlnim uneori cu prejudecata de a opune *silabismul*, ca o simplă numărătoare mecanică a silabelor, pulsației vii a versului accentual. Totuși, dacă examinăm măsura binară a versificației strict silabice (și totodată accentuale), observăm două succesiuni omogene de *vârfuri* și *depresiuni*, asemenea undelor. Dintre aceste două curbe ondulatorii, cea silabică cuprinde *foneme nucleare* pe crestele undei și, de obicei, *foneme marginale* în depresiuni. De regulă, curba accentuată suprapusă curbei silabice, face să alterneze silabele accentuate cu cele neaccentuate pe crestele și depresiunile respective. Pentru a fi comparate cu metrii din engleză, care au fost discutați pe larg, atrag atenția dumneavoastră asupra tipurilor binare asemănătoare din versificația rusă, care în cursul ultimilor 50 de ani, au fost cercetate în amănunt[27]. Structura versului poate fi descrisă temeinic și interpretată în termeni de probabilități înlănțuite. În afară de situarea limitei de cuvânt la granița dintre două rânduri (versuri) – element de constrângere care este o invariantă pentru toate tipurile metrice rusești –, în formula clasică a versului silabic accentual rus („silabo-tonic" în nomenclatura curentă), se observă următoarele constante: (1) *numărul silabelor* pe un rând de la început până la ultimul timp tare, este fix; (2) acest ultim *timp tare* conține întotdeauna un accent al cuvântului; (3) o *silabă accentuată* nu poate să coincidă cu *mora neaccentuată* (timpul slab) dacă timpul tare este reprezentat de o silabă neaccentuată din același cuvânt (astfel încât un accent al cuvântului poate să coincidă cu mora neaccentuată – cu timpul slab – numai dacă aparține unui cuvânt monosilabic).

În afară de aceste caracteristici obligatorii pentru un vers compus într-un metru dat, există *caractere care au o probabilitate foarte mare* fără a fi prezente în mod constant.

---

[27] Vezi în special, K. Taravski, *Ruski dvodeni ritmovi*, Belgrad, 1955.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Alături de semnalele care apar cu siguranță („probabilitatea unu"), în noțiunea de *metru* intră și semnale care pot eventual să apară („probabilitatea mai mică de unu"). Folosind descrierea comunicației între oameni făcută de Cherry, se poate afirma că cititorul de poezii „n-ar fi, poate, capabil să lege frecvențe numerice" de elementele constitutive ale metrului, însă, în măsura în care concepe forma versului, fără să vrea, capătă „intuiția rangului lor"[28].

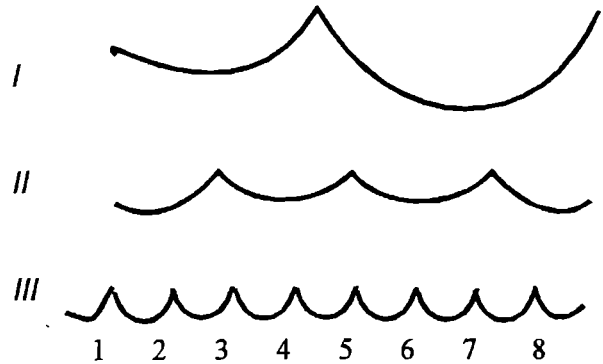
În metrii binari din versificația rusă, toate silabele-nepereche numărate îndărăt începând de la ultimul timp tare, pe scurt toate timpurile slabe (morele neaccentuate), sunt de obicei neaccentuate, în afară de un mic procent de monosilabe accentuate. De asemenea, numărând toate silabele-pereche îndărăt, începând de la ultimul timp tare, se observă o preferință marcată pentru silabele accentuate; însă probabilitatea apariției lor este distribuită în mod inegal pe timpurile tari succesive ale versului. Cu cât accentele cuvintelor au o frecvență relativă mai mare într-un anumit timp tare, cu atât este mai mică proporția (dintre moră și accentul cuvântului) în timpul slab precedent. Deoarece ultimul timp tare este în mod constant accentuat, penultimul timp are cel mai mic procent de accente; în timpul precedent, proporția lor este din nou mai mare, fără însă a atinge un maxim (ceea ce se realizează în ultimul timp tare); dacă urcăm la timpul tare de mai sus, către începutul versului, cantitatea accentelor scade din nou, fără să atingă însă un minim (ceea ce se realizează în penultimul timp tare); și așa mai departe. Astfel, distribuirea accentelor între timpurile tari ale unui vers, împărțirea lor în timpuri tari accentuate și timpuri tari mai slabe, creează o *curbă ondulatorie regresivă* care se suprapune alternanței ondulatorii a timpurilor tari și a timpurilor slabe. Întâmplarea face să apară aici o problemă pasionantă în ceea ce privește raporturile dintre timpurile tari accentuate și accentele sintagmatice.

În ritmul binar rus constatăm o stratificare de trei curbe ondulatorii: (I) alternanța de nuclee silabice și „margini"; (II) diviziunea nucleelor silabice în timpuri accentuate și timpuri neaccentuate, alternative și (III) alternarea timpurilor accentuate tari și slabe. De exemplu: tetrametrul iambic masculin rus din secolul al XIX-lea și al XX-lea poate fi reprezentat prin următoarea diagramă; o schemă triadică asemănătoare apare în formele engleze corespunzătoare.

---

[28] Cf. C. Cherry, *On Human Communication*, New York, 1957.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro



Din cinci timpuri tari, trei sunt lipsite de accent în versul iambic al lui Shelley *Laugh with an inextinguishable laughter* „Râzi hohotind nepotolit". În următorul catren dintr-un poem recent de Pasternak, *Земля (Pământul)*, compus în tetrametru iambic, din 16 timpuri tari șapte sunt lipsite de accent (al cuvântului):

И улица за панибрата
С оконницей подслеповатой,
И белой ночи и закату
Не разминуться у реки.

Deoarece marea majoritate a timpurilor tari corespunde accentelor cuvântului, cel ce ascultă sau citește versurile rusești se așteaptă, cu mare probabilitate, să întâlnească un accent de cuvânt de fiecare silabă-pereche a versului iambic, chiar de la începutul catrenului lui Pasternak. Însă silaba a patra și, cu un picior mai departe, silaba a șasea, atât în primul vers, cât și în următoarele, îl pun în fața unor „așteptări frustrate". Gradul unei astfel de „frustrații" este mai mare atunci când accentul lipsește într-un timp tare accentuat, devenind extrem de reliefat când două timpuri tari succesive conțin silabe neaccentuate. Lipsa de accent la două timpuri tari alăturate este cel mai puțin probabilă și foarte izbitoare când cuprinde un întreg emistih, ca în ultimul vers al aceluiași poem *Чтобы за сородскою зрнью*. Așteptarea depinde de tratamentul timpului tare în poezia respectivă și, în general, de comportarea timpului tare în complexul tradiției metrice existente. În penultimul timp tare, lipsa accentului poate totuși să conteze mai mult decât accentul. Astfel, în această poezie, numai 17 versuri din 41 au un accent de cuvânt în

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

silaba a șasea. Totuși, în acest caz, *inerția silabelor-pereche accentuate*, alternând cu silabe-nepereche neaccentuate, ne face să așteptăm accentul și în silaba a șasea a tetrametrului iambic.

Cum era și firesc, Edgar Allan Poe, poetul și teoreticianul așteptării neâmplinite, a fost cel care a evaluat din punct de vedere metric și psihologic senzația „neașteptatului" ivit din așteptare, fiecare element din această alternativă fiind de neconceput fără contrariul său, „după cum răul nu poate exista fără bine"[29].

Așa-numitele deplasări de accent în cuvintele polisilabice de la timpul tare la timpul slab (picior inversat) – licențe care nu există în formele obișnuite ale versului rus, – apar în mod curent în poezia engleză după o pauză metrică sau sintactică. Un exemplu tipic este variația ritmică a aceluiași adjectiv în poezia lui Milton *Infinite wrath infinite despair* („Infinită mânie și infinită desperare"). În versul *Nearer, my God, to thee, nearer to thee* („Mai aproape, Doamne, de tine mai aproape"), silaba accentuată a aceluiași cuvânt apare de două ori în timpul slab: prima dată la începutul versului și a doua oară la începutul unității frazeologice. Această licență, discutată de Jespersen[30] și curentă în multe limbi, este cu totul explicabilă dacă luăm în considerare importanța deosebită a legăturii dintre o moră neaccentuată (un timp slab) și timpul tare care o precedă imediat. Dacă această antecedență imediată se lovește de impedimentul unei pauze, timpul slab *(mora neaccentuată)* devine un fel de *syllaba anceps*.

În afară de regulile care stau la baza construcției obligatorii a versului, regulile care guvernează elementele facultative aparțin de asemenea metricii. Suntem înclinați să luăm drept abateri fenomene cum ar fi lipsa accentului în timpul tare și prezența sa în timpul slab; trebuie însă să avem în vedere că acestea sunt oscilații permise, abateri care apar în limitele legii. În termeni britanici parlamentari nu este vorba de o opoziție făcută maiestății-sale metrului, ci numai de o opoziție a maiestății-sale! Cât privește încălcările reale ale legilor metrice, discuțiile asupra acestor violări amintesc de Osip Brik, poate cel mai ingenios formalist rus, care obișbuia să spună că, de obicei, conspiratorii politici sunt judecați și condamnați numai pentru o încercare nereușită de a

[29] E. A. Poe, *„Marginalia"*, în *The Works*, vol. III, New York, 1857.

[30] *Cause psychologique de quelques phénomènes de métrique germanique*, în *Psychologie du langage*, Paris, 1933.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

provoca o răscoală, deoarece, în cazul când lovitura reușește, conspiratorul este cel care devine judecător și călău. Dacă violențele împotriva metricii prind rădăcini, devin ele însești legi metrice.

Departe de a fi o schemă abstractă, teoretică, metrul – sau, în termeni mai expliciți, *modelul versului* – stă la baza structurii oricărui vers, sau, ca să folosim terminologia logică, modelul coincide cu fiecare situație în care apare versul, *Situația (verse instance)* și *modelul (verse design)* sunt concepte corelative. Modelul versului determină trăsăturile invariante ale oricărei situații în care apare versul și stabilește limitele variațiilor. Un țăran sârb, recitator de poezii epice, poate memoriza, reproduce și, în mare măsură, improviza mii de versuri (uneori chiar zeci de mii): metrul lor este prezent în mintea lui. Incapabil să extragă regulile versificației, el observă totuși și respinge cea mai ușoară abatere de la aceste reguli. În poezia epică sârbă, fiecare vers conține exact zece silabe și este urmat de o pauză sintetică. În afară de aceasta, există o limită între cuvinte, obligatorie înainte de silaba a cincea, și o lipsă obligatorie a limitei dintre cuvinte înainte de silaba a patra și a zecea. Versul mai are de asemenea trăsături caracteristice importante, cantitative și accentuale[31].

Cezura din cântecele epice sârbe, ca și multe alte exemple din versificația comparată, este un avertisment convingător împotriva greșitei identificări a cezurii cu o pauză sintactică. Limita obligatorie între cuvinte nu trebuie să se combine cu pauza și nici nu se urmărește ca ea să devină perceptibilă pentru ureche. Analiza cânturilor epice sârbe înregistrate la fonograf dovedește că nu există indici audibili obligatorii pentru cezură și totuși orice încercare de a desființa limita cuvântului înainte de silaba a cincea, printr-o modificare cât de neânsemnată în ordinea cuvintelor, este imediat condamnată de povestitor. Faptul gramatical că silabele a patra și a cincea țin de două unități diferite de cuvânt este suficient pentru aprecierea cezurii. Astfel, modelul versului devine un concept care depășește cu mult simpla problemă a formei sunetului; este un fenomen lingvistic mult mai larg, care nu cedează față de nici un tratament fonetic „izolant".

---

[31] Cf. R. Jakobson, *Studies in comparative Slavic metrics*, în „Oxford Slavonic papers", 1952, nr. 3, pp. 21–66; idem, *Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen*, în „Archives néerlandaises de phonetique expérimentale, 1933, nr. 7–9, pp. 44–53.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Am spus „fenomen lingvistic", deși Chatman afirmă că „metrica există ca sistem în afara limbajului"[32]. Da, și alte arte care operează cu secvențe de timp recurg la metru. Există numeroase probleme ale lingvisticii, de pildă cea a sintaxei, care de asemenea depășesc limita limbajului și sunt comune mai multor sisteme semiotice. Am putea vorbi chiar de o gramatică a semnalelor de circulație. Există un cod al semnalelor în care lumina galbenă combinată cu cea verde atrage atenția că libera trecere este pe cale de a fi închisă, iar combinată cu roșu anunță încetarea apropiată a stopării; acest semnal galben prezintă o analogie strânsă cu aspectul completiv al verbului. Metrica poetică are însă atât de multe particularități lingvistice intrinsece, încât este mult mai comod să fie studiată din punct de vedere pur lingvistic.

Voi mai adăuga că nu trebuie neglijată nici una dintre însușirile lingvistice caracteristice pentru modelul versului. De exemplu, ar fi o greșeală regretabilă să se nege importanța constitutivă a intonației în versificația engleză. Nici chiar când se vorbește despre rolul ei fundamental în metrii unui maestru al versului liber englez cum este Whitman, nu se poate ignora semnificația metrică a intonației de pauză („jonctura finală"), fie că este „cadență", fie „anticadență"[33], în poeme ca *The rape of the Lock* („Răpirea Buclei"), în care se evită intenționat fenomenele de *enjambement*. Totuși, chiar o acumulare vehementă de *enjambements* nu ascunde situația lor digresivă, caracterul de variație; întotdeauna ele subliniază coincidența normală a pauzei sintactice și a intonației de pauză cu limita metrică. Oricum ar citi recitatorul, constrângerea de intonație a poemului rămâne valabilă. Conturul pe care-l dă intonația, inerent unei poezii, unui poet sau unei școli poetice, este una dintre problemele cele mai discutate de formaliștii ruși[34].

Modelul versului se concretizează în situații date ale versului respectiv. De obicei variația liberă a acestor situații este desemnată prin termenul cam echivoc de „ritm". O variație a specimenelor unui vers (a „situațiilor" sale) în cuprinsul unei poezii date trebuie net deosebită

---

[32] Cf. S. Chatman, *Comparing metrical styles*, în *Style in language*, pp. 149–172.

[33] Cf. S. Karcevski, *Sur la phonologie de la phrase*, în *Travaux du cercle linguistique de Prague*, vol. IV, 1931, pp. 188–223.

[34] B. Eichenbaum, *Мелодика стиха*, Leningrad, 1922, și В. Жирмунский Petersburg, 1921.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

de specimene variabile (sau „situații") care apar în recitare (*delivery instance*). Intenția de „a descrie versul așa cum este redat în momentul actual" nu este atât de folositoare analizei sincronice și istorice a poeziei pe cât este de utilă pentru studiul recitării în prezent și în trecut. Totul este simplu și clar: „Există multe feluri de a recita aceeași poezie, modalități care se deosebesc în multe privințe. Recitarea este un eveniment trecător, pe când poezia însăși, dacă vom acorda poemului o existență a lui proprie, trebuie să devină un element de continuitate"[35]. Acest înțelept „memento" al lui Wimsatt și Beardsley aparține, desigur, factorilor esențiali în metrica modernă.

În versurile lui Shakespeare, silaba a doua accentuată a cuvântului *absurd* coincide, de regulă, cu un timp tare; însă o dată, în actul al treilea din Hamlet, coincide cu un timp slab: *No, let the candied tongue lick absurd pomp* („Nu, lăsați limba îndulcită să lingă fastul absurd"). Recitatorul poate scanda cuvântul „absurd" din acest vers cu un accent inițial pe prima silabă sau poate să respecte accentul final al cuvântului, conform accentuării obișnuite. El mai poate subordona accentul de cuvânt al adjectivului puternicului accent sintactic al substantivului care urmează, după cum a sugerat Hill: *Nó, let the cândied tóngue lîk ăbsúrd pómp*[36] și așa cum o cere concepția lui Hopkins despre antispastele engleze – „régret néver"[37]. În sfârșit, mai există posibilitatea de a modifica emfatic recitarea, fie cu ajutorul unei „accentuări fluctuante" (*schwebende Betonung*), care cuprinde ambele silabe, fie cu ajutorul unei intensificări prin exclamație a primei silabe (*ab-surd*). Oricare ar fi soluția aleasă de recitator, deplasarea accentului unui cuvânt de pe timpul tare pe timpul slab fără pauză premergătoare produce un efect deosebit și momentul de frustare se menține. Oriunde pune recitatorul accentul, discrepanța dintre accentul englez pe a doua silabă a cuvântului „absurd" și timpul tare asociat cu prima silabă persistă ca un element constitutiv al versului-specimen. Tensiunea dintre *ictus* și accentul obișnuit al cuvântului este inerentă acestui vers, independent de felul cum îl interpretează diferiții actori sau

---

[35] Cf. W. K. Wimsatt Jr. și M. C. Beardsley, *The concept of meter: an exercise in abstraction*, în „Publications of the Modern Language Association of America", 1959, nr. 74, pp. 585–598.

[36] Cf. A. A. Hill, recenzia din *Language*, 1953, nr. 29, pp. 549–561.

[37] Cf. G. H. Hopkins, *The Journals and papers*, Londra, ed. H. House, 1959.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

cititori. Așa cum observă Gerard Manley Hopkins în prefața la poeziile sale, „două ritmuri înaintează oarecum simultan"[38]. Descrierea acestei desfășurări contrapunctice, pe care a dat-o Hopkins, poate fi reinterpretată. Suprapunerea unui principiu de echivalență peste secvența cuvintelor, sau, altfel spus, „montarea" formei versificate pe suportul vorbirii curente, creează, desigur, impresia unei forme duble, ambigue, pentru oricine s-a familiarizat cu limba dată și cu metrul. Atât convergențele, cât și divergențele dintre cele două forme, atât așteptările frustrate, cât și cele împlinite provoacă acest sentiment.

Modul în care versul-specimen este realizat în execuția-specimen depinde de *modelul execuției (delivery design)* propriu recitatorului; el poate să țină la stilul scandat sau, dimpotrivă, să tindă spre o prozodie care imită proza sau să oscileze liber între acești doi poli. Trebuie să ne ferim de acea analiză binară simplistă care reduce două perechi la o singură opoziție, fie prin suprimarea deosebirii esențiale dintre modelul versului și un specimen al versului (deosebire care opune totodată modelul execuției unui specimen de execuție), fie printr-o greșită identificare a modelului execuției și a specimenului de execuție cu modelul versului și un specimen concret al lui.

„Vorbește! Dă-i cu gura! Nu te sfii". – „Mi-e greu. Ce? am vorbit vreodată, să știu, cu Dumnezeu?"

Aceste două versuri din *Focul și lumina* de Tudor Arghezi[39] cuprind un *enjambement* greoi care așază o limită de vers înainte de monosilaba finală a unei fraze, a unei propoziții, a unei expresii. Recitarea acestor alexandrini poate fi strict metrică, cu o pauză evident între *greu* și *ce* și cu suprimarea pauzei după pronume. Sau, dimpotrivă, versurile pot fi recitate, ca și proza, fără să despărțim cuvintele *greu* și *ce* și cu o intonație de pauză marcată la sfârșitul întrebării. Nici unul dintre cele două feluri de a recita nu va ascunde însă neconcordanța intenționată dintre diviziunea sintactică și cea metrică. Forma versurilor unei poezii rămâne cu totul independentă de modul variabil de recitare; prin aceasta nu am intenția să diminuez importanța problemei atât de atrăgătoare pe care a suscitat-o Sievers: deosebirea dintre *Autorenleser* și *Selbstleser*[40].

---

[38] Idem, *Poems*, ed. a 3-a, New York-Londra, ed. W. H. Gardner, 1948.

[39] Exemplului dat de Jakobson i-am substituit un exemplu echivalent din poezia românească (*N. t.*).

[40] Cf. *Ziele und Wege der Schallanalyse*, Heidelberg, 1924.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Fără îndoială, înainte de toate versul este o „figură de sunet" repetată. Totuși, niciodată versul nu se va reduce la acest unic element constitutiv. Orice încercare de a limita convenții poetice – cum ar fi metrica, aliterația sau rima – la nivelul sunetului nu reprezintă decât simple speculații lipsite de orice justificare empirică. Transpunerea principiului ecuațional într-o secvență are o semnificație mult mai adâncă și mai largă. Concepția lui Valéry despre poezie ca „o ezitare prelungită între sunet și înțeles"[41] este mult mai realistă și mai științifică decât orice prejudecată a izolaționismului fonetic.

Deși, prin definiție, rima se bazează pe revenirea regulată a unor foneme sau grupe tonematice echivalente, ar fi o simplificare exagerată și periculoasă să luăm în considerare rima numai din punctul de vedere al sunetului. Rima implică în mod obligatoriu raportul semantic dintre unitățile de rimă („tovarășii de rimă" în nomenclatura lui Hopkins). În studiul rimei suntem puși în situația de a decide dacă este sau nu un *homeoteleuton* care pune față în față sufixe asemănătoare de derivație sau flexiune (aservire – deosebire) sau dacă cuvintele-rimă aparțin aceleiași categorii gramaticale sau unor categorii diferite. Astfel, împătrita rimă a lui Hopkins potrivește două substantive – *kind* „blând, bun" și *mind* „minte" – în contrast cu adjectivul *blind* „orb" și cu verbul *find* „a găsi". Există oare o înrudire semantică, un fel de similitudine, între unitățile lexicale care rimează, cum ar fi *depărtare – zare, pustiu – târziu, gândul – rândul, mic – pitic, cântec – farmec, blând – gând, casă – masă*? Îndeplinesc oare elementele rimei aceeași funcțiune sintactică? Diferența dintre categoria morfologică și situația sintactică poate fi subliniată prin rimă. Astfel, în versurile lui Poe:

„While I nodded, nearly *napping*, suddenly there came *a tapping*
As of someone gently *rapping*"...
(Pe când moțăiam, aproape să adorm, deodată s-a auzit un zgomot
De parcă cineva ar fi bătut încet...)

cele trei cuvinte care rimează, deși sunt asemănătoare din punct de vedere morfologic, diferă toate din punct de vedere sintatic. Rimele parțial sau complet omonimice sunt ele prohibite, tolerate sau încurajate? Cum se

[41] Cf. Paul Valéry, *Tel Quel II*, „Rhumbs"; în ediția operelor poetului publicată în *Bibliothèque de la Pléiade*, vol. II, p. 637.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

comportă omonime complete ca *lin* (adjectiv) – *lin* (cada viticultorilor), *fiu* (substantiv) – *fiu* („să fiu", formă verbală), *mare* (substantiv) – *mare* (adjectiv)?. Sau, pe de altă parte, rime ecou ca *rămână – mână* (substantiv), *comoară – moară, depărtare – are, catifea – ea, stele – ele*! Sau rimele compuse (cum ar fi la Arghezi *mute – du-te, pe lunci – porunci*) în care un grup de cuvinte rimează cu un cuvânt?

Un *poet sau o școală poetică pot fi pentru sau împotriva rimei gramaticale; rima trebuie să fie gramaticală sau antigramaticală; rima agramată,* indiferent de legătura dintre sunet și structura gramaticală, aparține patologiei verbale, ca orice agramatism. Dacă un poet tinde să evite rimele gramaticale, pentru el, după cum spune Hopkins, „există două elemente în frumusețea pe care o capătă rima pentru înțelegerea noastră: asemănarea sau identitatea dintre sunete și neasemănarea sau diferența de înțeles"[42]. *Oricare ar fi raportul dintre sunet și înțeles în diferitele tipuri de rimă, aceste două sfere se implică în mod obligatoriu.* După observațiile relevatoare ale lui Wimsatt cu privire la *conținutul plin de înțelesuri al rimei*[43] și după studiile pătrunzătoare ale *autorilor moderni asupra rimelor slave, cel ce studiază poetica cu greu poate susține că rima are doar o semnificație vagă.*

Rima este numai un caz special, condensat, al unei probleme mult mai generale, mai fundamentale, de poetică, și anume paralelismul. Și aici Hopkins, în lucrările sale de tinerețe, din 1865, a demonstrat capacitatea sa extraordinară de a înțelege structura poeziei: „*Partea artificială a poeziei* (poate că am putea spune orice artificiu) se reduce la principiul paralelismului. *Structura poeziei este o structură de paralelism continuu, de la așa-numitul paralelism tehnic al poeziei ebraice și de la antifoanele* muzicii bisericești până la complicațiile versului grec, italian sau englez. *Paralelismul însă este în mod obligatoriu de două feluri: cu contraste bine marcate și cu contraste de tranziție sau cromatice. Numai primul tip, paralelismul evident, se referă la structura versului;* el se manifestă în ritm prin recurența unei anumite secvențe de silabe, în metrică, prin repetarea unei anumite secvențe de ritm, în aliterație, în asonanță și în rimă. Forța *recurenței* constă în posibilitatea de a da naștere unei recurențe sau unui paralelism

[42] Cf. *The journals and papers*, Londra, ed. H. House, 1959.
[43] Cf. W. K. Wimsatt, *The verbal icon*, Lexington, 1954.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

corespunzător realizat prin cuvinte și prin gândire. Ca să spunem lucrurilor pe nume, referindu-ne mai mult la tendință decât la rezultatul invariabil, paralelismul cât mai pronunțat în structura execuției sau în structura limbajului emfatic dă naștere unui paralelism mai pronunțat al cuvintelor și al înțelesului. De tipul paralelismului marcat sau puternic ține metafora, similitudinea, parabola etc., care caută efectul în asemănarea dintre lucruri, și antiteza, contrastul etc., care caută efectul în lipsa de asemănare dintre lucruri"[44].

Pe scurt, echivalența sunetelor transpusă în secvență, ca un principiu constitutiv al ei, duce inevitabil la echivalența semantică; la orice nivel lingvistic, orice component al unei astfel de secvențe indică una dintre cele două experiență corelative, clar definite de Hopkins drept „comparație de dragul asemănării" și „comparație de dragul deosebirii".

Folclorul oferă cele mai precise și stereotipe forme de poezie, deosebit de potrivite pentru studiul structurii (după cum a demonstrat Sebeok cu exemple din Chremis)[45]. Tradițiile orale care folosesc paralelismul gramatical pentru a lega două versuri consecutive, ca în tipurile fino-ugrice[46] și, în mare măsură, în poezia populară rusă, pot fi cu folos analizate la toate nivelurile lingvistice: fonologic, morfologic, sintactic și lexical. Aflăm astfel care sunt elementele concepute ca echivalente și în ce fel, pe anumite registre, asemănarea este compensată prin diferențe evidente, pe alte niveluri. Astfel de forme ne dau posibilitatea să verificăm principiul sugerat cu mult discernământ de Ransom: „Procesul de îmbinare a metrului cu înțelesul constituie actul organic al poeziei și implică toate caracterele ei mai importante[47]. Aceste structuri tradiționale, reliefate precis, risipesc îndoielile lui Wimsatt în ceea ce privește posibilitatea de a scrie gramatica interacțiunilor dintre versificație și înțeles sau o gramatică a îmbinărilor metaforelor. De îndată ce paralelismul este ridicat la gradul de canon, interacțiunea dintre versificație și înțeles și ordinea tropilor încetează de a mai fi „o parte liberă individuală și imprevizilă a poeziei".

---

[44] G. M. Hopkins, *The journal and papers*, Londra, ed. H. House, 1959.

[45] Cf. T. A. Sebeok, *Decoding a text: levels and aspects in a Cheremis sonnet*, în *Style in language*, pp. 221–235.

[46] Vezi, de ex., R. Austerlitz, *Ob-Ugric metrics* în *Folklore fellows communications*, 1958, nr. 174, și W. Steinitz, *Der Parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung*, ibidem, 1934, nr. 115.

[47] J. C. Ransom, *The new criticism*, Norfolk, Conn., 1941.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Traducem mai jos câteva versuri tipice dintr-un cântec rus de nuntă în care se descrie apariția mirelui:

„Un flăcău de ispravă se apropie de poartă,
Vasili se ducea la conac".

Traducerea este literală; în ambele versuri ruse însă, verbul are o poziție finală:

Доброй молодец к сеничкам приворачивал
Басилий к терему прихаживал

Cele două versuri „corespund" integral unul altuia din punct de vedere sintactic și morfologic. Ambele verbe predicative au aceleași prefixe și sufixe și aceeași alternanță de vocale în rădăcină, seamănă între ele sub raportul aspectului, al timpului, al numărului, al genului și, în plus, mai sunt și sinonime. Ambele subiecte – substantivul comun și cel propriu – se referă la aceeași persoană, formând un grup apozițional. Cele două complemente circumstanțiale de loc sunt exprimate prin construcții prepoziționale identice; prima se află față de a doua într-un raport de sinecdocă.

Aceste versuri pot apărea precedate de alt vers cu o factură gramaticală similară (sintactică și morfologică): „Nu zbura nici un vultur falnic peste dealuri" sau „Nu gonea nici un armăsar aprig spre curte", „Vulturul falnic" și „armăsarul aprig" din aceste variante intră în relație metaforică cu „flăcăul de ispravă". Acesta este paralelismul negativ, tradițional la slavi: negarea stării metaforice în favoarea stării reale. Negația „nu" poate totuși fi omisă:

Ясен сокол за гору залётыал

(„Un vultur falnic zbura peste dealuri")

sau

Ретив конь ко двору прискакивал

(„Un armăsar aprig gonea către curte").

Relația metaforică este menținută în primul dintre aceste două exemple: un flăcău de ispravă apare la poartă cum se ivește un vultur falnic de peste dealuri. Totuși, în celălalt caz, legătura semantică devine ambiguă. Comparația dintre mire și armăsarul care galopează se impune

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

de la sine, dar, în același timp, oprirea calului la curte anticipează de fapt apropierea eroului de casă. Astfel, înainte de a introduce călărețul și conacul logodnicei sale, cântecul evocă imaginile metonimice, înrudite ale calului și ale ogrăzii: posesiunea în locul posesorului și împrejurări exterioare în locul celor lăuntrice. Descrierea mirelui poate fi despărțită în două momente consecutive, chiar fără a substitui calul călărețului:

„Un flăcău de ispravă se apropia în galop de conac,
Vasili se îndrepta către poartă".

Astfel, „armăsarul falnic" care se desprinde în versul precedent în poziție metrică și sintactică similară, comună expresiei „flăcăul de ispravă", apare în mod simultan ca o imagine și ca un fel de patrimoniu reprezentativ al acestui flăcău (la drept vorbind, *pars pro toto* pentru călăreț). Imaginea calului este la punctul-limită între metonimie și sinecdocă. Din conotațiile sugestive ale „armăsarului falnic" se desprinde următoarea sinecdocă metaforică: în cântecele de nuntă și în alte varietăți ale cântecului erotic rus, ретив конь un masculin, devine un simbol, latent sau chiar evident, al falusului.

Începând chiar cu anii 1880, Potebnea, un cercetător remarcabil al poeticii slave, a arătat că în poezia populară rusească un simbol tinde în mod evident să se materializeze (овеществлен), să se transforme într-un accesoriu al ambianței. „Fiind totuși un simbol, el este pus în legătură cu acțiunea. În felul acesta o comparație este înfățișată sub forma unei secvențe temporale"[48]. În exemplele lui Potebnea din folclorul slavilor, salcia pe sub care trece o fată reprezintă în același timp imaginea ei; fata și arborele sunt prezente simultan în același simulacru verbal al salciei. Tot așa armăsarul cântecelor de dragoste rămâne un simbol al virilității, nu numai când voinicul roagă pe fată să-i hrănească armăsarul, dar chiar și atunci când i se pune șaua sau când este dus la grajd ori legat de un pom.

În poezie, orice secvență de unități semantice – nu numai secvența fonologică – tinde să formeze o ecuație. Similitudinea suprapusă contiguității imprimă poeziei esența ei simbolică, multiplă, polisemantică, atât de frumos definită de Goethe: *Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis* („Tot ceea ce-i trecător nu-i decât o asemănare"). Ca să ne exprimăm în

[48] А. П о т е б н я, vol. I (1883), vol. II (1887), Varșovia.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

termeni tehnici, orice secvență este o comparație. În poezie, unde similitudinea se suprapune contiguității, orice metonimie devine ușor metaforică și orice metaforă capătă o nuanță metonimică.

Ambiguitatea este o însușire intrinsecă și inalienabilă a oricărui mesaj centrat pe propriul său conținut, pe scurt este un corolar al poeziei. După cum spune Empson, „mașinațiile ambiguității stau chiar la rădăcina poeziei"[49]. Nu numai mesajul, dar și cel care-l adresează și cel care-l primește devin ambigui. În afară de autor și de cititor, mai există „eul" eroului liric sau al povestitorului de basme și acel „tu" al presupusului interlocutor din monologul dramatic, din suplicații sau epistole. De exemplu, poemul *Wrestling Jakob* („Iacob-luptătorul") se adresează prin titlul său Mântuitorului însă în același timp este și un mesaj subiectiv al poetului Charles Wesley către cititorii săi. Virtual, orice mesaj poetic este un fel de discurs, cu toate problemele specifice, complicate, pe care le pune în fața lingvistului „vorbirea în cuprinsul vorbirii".

Supremația funcțiunii poetice asupra funcțiunii referențiale nu anihilează informația, ci o face ambiguă. Mesajul cu două înțelesuri își găsește corespondentul într-un transmițător (interlocutor) dublu, într-un receptor (destinatar) dublu și chiar într-o referință dublă, așa cum se spune atât de pregnant în formula introductivă a basmelor diferitelor popoare; de exemplu, în exordiul obișnuit al povestitorilor de basme din Mallorca: *Aixo era y no era* („A fost odată și nu a fost")[50]. Dacă aplicăm secvenței principiul de echivalență, obținem o repetabilitate, care permite să se repete nu numai secvențele constitutive ale mesajului poetic, dar chiar și întregul mesaj. Această posibilitate de repetare, imediată sau întârziată, obiectivarea mesajului poetic și a părților lui constitutive, convertirea unui mesaj poetic într-un lucru durabil, toate aceste elemente constituie o însușire inerentă și reală a poeziei.

Într-o secvență, când se suprapune similitudinea peste contiguitate, două grupuri fonemice asemănătoare și învecinate tind să-și însușească o funcțiune paronomastică. Cuvintele cu sunete similare vor fi atrase în aceeași sferă de înțeles. Este adevărat că primul vers al strofei finale din poezia lui Poe *Corbul* folosește pe larg aliterațiile repetate, așa cum

---

[49] W. Empson, *Seven types of ambiguity*, ed. a 3-a, New York, 1955.

[50] Cf. W. Giese, *Sind Märchen Lügen?* în „Cahiers Sextil Pușcariu", 1952, nr. 1, pp. 137 și urm. (Pentru aceeași situație vezi și formula introductivă din basmele românești: „A fost odată ca niciodată", N.T.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

observă Valéry; dar efectul covârșitor al acestui vers și al întregii strofe se datorește în primul rând acțiunii predominante a etimologiei poetice.

„And the raven, never flitting, still is sitting, *still* is sitting.
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,

And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted – nevermore".
(„Și corbul de-atunci o pană nu-și mai flutură, a stat mereu și încă stă
Pe placidul bust al palidei Pallas, sus pe-a mea ușă neîndurător;
Și ochii lui galeși scânteiază ca ai unui demon care visează,
Și lumina lămpii, lunecând, proiectează umbra-i întreagă jos pe covor
Și sufletul meu din această umbră pâlpâitoare pe covor
N-o mai fâlfâi niciodată în zbor!")[51]

se contopește *datorită paronomasiei sonore* /paelad/ – /paelas/ *într-un tot organic* (ca în versul lui Shelley: „Sculptured on alabaster obelisk" /sk. lp/ – /l. b. st./ – b. l. sk./). Substanța *ambelor cuvinte din această corelație intrase mai înainte în compoziția sonoră a unui alt epitet*; *placid* /plesid/, *un „cuier poetic"*. Legătura dintre suport și cel ce șade pe el a fost cimentată, la rândul ei, printr-o *paronomasie*: „bird or beast upon the... bust". Pasărea „stă /Pe palidul bust al palidei Pallas, chiar deasupra ușii camerei mele" (în engleză: „And the raven... *still is sitting* /On the *pallid bust of Pallas just above* my chamber door/), deci corbul stă pe *suportul* său. În ciuda implorării amantului – „pleacă din dreptul ușii mele!" -, pasărea e țintuită pe loc prin cuvintele /ʒast əb∧v / ambele decantate în substanța fonetică a cuvântului / b∧st /

---

[51] Versiunea românească a citatului a fost extrasă din tălmăcirea lui E. Gulian, republicată în culegerea E. A. Poe, *Scrieri alese*, vol. II, București, 1963, p. 233. Totuși, expresiile sau cuvintele din același poem care mai sunt citate sub o formă oarecare în cursul acestui studiu – pentru exemplificarea unor fenomene speciale de stil – au fost date într-o traducere *literală* (N.t.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Şederea la nesfârşit a oaspetelui sinistru este exprimată printr-o serie de *paronomasii ingenioase, unele inversate, aşa cum era de aşteptat de la un mânuitor atât de dibaci în materie de stil* (sau *modus operandi*) anticipativ şi regresiv. În sensul acesta, Edgar Allan Poe poate fi considerat un adevărat maestru „al scrierii inverse". În primul vers al strofei de încheiere, *raven* (corb), fiind situat în vecinătatea tristului cuvânt-refren *never* (niciodată), ne apare o dată mai mult ca o răsfrângere în oglindă a acestui never: /n.v.r./ – /r.v.n./. Paronomasii evidente stabilesc legătura dintre cele două embleme ale nesfârşitei disperări. Cea dintâi la început: „the raven never flitting" (corbul care nu-şi flutură aripile), chiar în primul vers al ultimei strofe. A doua în ultimele versuri: „the shadow that lies floating on the floor" (umbra care zace plutind pe podea) şi: „shall be lifted nevermore" (nu se va mai ridica niciodată). Obţinem figura de sunet: /névər flitin/ – flótin/... /flór/.../liftəd névar/.

Aliteraţiile care l-au impresionat pe Valéry formează o legătură paronomastică: /stĺ. . ./ – /sĺt. . . / – /stĺ. . ./ –/sĺt. . ./. Caracterul de invariant al acestui grup este subliniat în mod deosebit de variaţia în ordinea elementelor. Cele două efecte de lumină în clarobscur – „ochii arzători" ai păsării negre şi lumina lămpii aruncându-i „umbra pe podea" – sunt evocate pentru a spori tristeţea întregului tablou. Legătura dintre ele este realizată printr-un efect foarte viu de paronomasie: (/ clcə / simIn/. . . dimənz/. . . /Iz drímIn/ – /crIm strimin/). „That shadow that lies /láyz/" (umbra care se întinde) se împerechează cu „eyes" /áyz/ (ochii) într-o rimă-ecou care a fost deplasată pentru a produce un efect impresionant.

În poezie, orice similitudine de sunet este apreciată în funcţie de o similitudine sau de o neasemănare pe planul sensului. Pope recomandă poeţilor un precept aliterativ susceptibil de o aplicaţie mai largă: *sunetul trebuie să pară un ecou al sensului.* În limbaj *referenţial, legătura dintre signans* şi *signatum* se bazează în cea mai mare parte pe contiguitatea lor *codificată, adesea greşit etichetată drept* un *„arbitru al semnului lingvistic.* Relevanţa acestui nex sunet/ înţeles este un simplu corolar al suprapunerii similitudine/contiguitate. *Simbolismul sunetelor este o relaţie autentică, obiectivă, bazată pe o legătură reală între diferite moduri senzoriale, mai ales pe corelaţia dintre senzaţia auditivă şi cea vizuală.* Cercetările în acest domeniu au fost de multe ori vagi şi

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

contradictorii, dar această situație se datorește, în primul rând, lipsei de preocupare pentru metodele de cercetare lingvistică și psihologică. În special din punct de vedere lingvistic, tabloul a fost adesea denaturat, fiindcă nu s-a acordat atenție aspectului fonologic al sunetelor vorbirii sau de pe urma faptului că s-a operat cu anumite unități fonematice complexe (metodă inevitabil sterilă), în loc să fie studiate elementele lor constitutive. Dar, dacă cercetăm, *de pildă*, un contrast fonematic cum ar fi opoziția *grav – acut* și ne întrebăm care sunet este mai întunecat, /i/ sau /u/, unii vor răspunde că pentru ei întrebarea nu are nici un rost; totuși, probabil că nimeni nu va răspunde că /i/ este mai întunecat decât /u/.

Poezia nu este singurul domeniu în care se percepe simbolismul sunetelor. Este, însă, domeniul în care nexul intern dintre sunet și înțeles iese din stadiul latenței, devenind evident și manifestându-se foarte *intens și concret* (așa cum remarcă și Hymes într-un articol sugestiv)[52]. Acumularea peste măsură a fonemelor dintr-o clasă anumită sau asamblarea unor clase opuse pentru a crea un contrast în textura sonoră a unui vers, a unei strofe sau a unei poezii acționează ca un *curent subteran al înțelesului* (pentru a folosi imaginea expresivă a lui Poe). În două cuvinte polare, raportul fonematic poate să corespundă opoziției semantice, ca în rusescul день „zi" și ночь „noapte", cu vocala clară (deschisă) și consoanele ascuțite în cuvântul diurn și cu vocala corespunzătoare gravă în denumirea nocturnă. O întărire a acestui contrast prin încadrarea primei noțiuni cu foneme „clare" și ascuțite, spre deosebire de mediul fonematic sumbru (grav) al celui de-al doilea cuvânt, face ca sunetul să devină de-a dreptul un ecou al sensului. În franceză, însă, la cuvintele *jour* și *nuit* vocalele grave și cele acute sunt invers distribuite. Astfel încât Mallarmé, în *Divagations*, acuză limba sa maternă de *perversitate înșelătoare*, fiindcă atribuie zilei un timbru întunecat și nopții unul luminos[53].

Whorf afirmă că, „atunci când un cuvânt prezintă în forma sa sonoră o similitudine acustică cu înțelesul lui, acest lucru este perceput... Când se întâmplă însă contrariul, nu observă nimeni". Cu toate acestea, *limbajul poetic* (și mai ales poezia franceză în cazul ciocnirii dintre sunet și înțeles detectată de Mallarmé) *ori caută să obțină alternarea fonologică* a acestor

[52] Cf. Dell Hymes, *Phonological aspects of style*.
[53] Cf. *Divagations*, Paris, 1899.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

discrepanțe, „înecând" distribuția „inversată" a elementelor vocalice prin ambianța fonemelor grave pentru *nuit* și a celor acute pentru *jour*, ori recurge la un subterfugiu semantic și, în repertoriul de imagini, pentru *zi* și *noapte* înlocuiește imaginea luminii și a întunericului prin alte corelative sinestezice ale opoziției fonematice *grav/acut*. De exemplu, se pune în contrast ziua apăsătoare, călduroasă și noaptea răcoroasă, aerată. Whorf spune că „ființa omenească pare să asocieze între ele, în serii lungi, senzațiile de *strălucitor, ascuțit, tare, înalt, ușor, repede, ridicat* (ca tonalitate), *îngust* și altele, iar pe de altă parte, în alte serii lungi, asociază senzațiile de *întuneric, cald, facil, moale, teșit, jos, greu, încet, scăzut* (jos ca tonalitate), *larg* etc."[54]

Oricât de eficace este repetiția în poezie, textura sunetelor nu se reduce câtuși de puțin la combinații numerice: un fonem care apare numai o singură dată, dar într-un cuvânt-cheie, într-o poziție importantă, pe un fond contrastant, poate căpăta o semnificație izbitoare. După cum obișnuiesc să spună pictorii: *un kilo de vert n'est pas plus vert qu'un demi-kilo* („un kilogram de vopsea verde nu e mai verde decât o jumătate de kilogram").

Orice analiză a structurii sonore în poezie trebuie să țină seama de structura fonologică a limbii respective și, pe lângă aceasta, de codul îndeobște admis, precum și de ierarhia deosebirilor fonologice în cadrul convenției poetice date. Așa, de pildă, rimele aproximative folosite de popoarele slave în tradiția orală și în anumite stadii ale tradiției scrise admit consoane neasemănătoare în elementele-rimă (de ex. în cehă: *hoty, boky, stopy, kasy, sochy*). Dar, după cum remarcă Nitsch, nu se admite nici o corespondență reciprocă între consoane mute și consoane sonore[55], astfel încât cuvintele cehe enumerate mai sus nu pot rima cu *body, doby, kozy, rohy*. În cântecele unor popoare indiene din America, cum sunt pimapapago și tepecano, conform observațiilor lui Herzog (publicate parțial)[56], deosebirea fonematică dintre explozivele sonore și surde și dintre acestea și nazale este înlocuită printr-o variație liberă, în timp ce deosebirea dintre labiale, dentale, velare și palatale este menținută cu

[54] B. L. Whorf, *Language, thought and reality*, New York, ed. J. B. Caroll, 1956, pp. 267 și urm.

[55] K. Nitsch, *Z. historii polskich rymour*, în „Wybor pism polonistycznich" (Wroclaw), 1954, nr. 1, pp. 33-77.

[56] Cf. G. Herzog, *Some linguistic aspects of American Indian poetry*, în „Word", 1946, nr. 2, p. 82.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

strictețe. În poezia acestor popoare, consoanele pierd două dintre cele patru trăsături distinctive: sonor/surd și nazal/oral, dar le mențin pe celelalte două: grav/acut și compact/difuz. Selecția și stratificarea ierarhică a categoriilor valabile constituie, așadar, un factor de importanță primordială pentru poetică, atât la nivel fonologic, cât și la nivel gramatical.

Teoria literară veche indiană și cea latină din evul mediu deosebeau cu precizie doi poli ai artei verbale: termenii din sanscrită *Panciali* și *Vaidarbhi* își au corespondentul în latinescul *ornatus difficilis* și *ornatus facilis*[57], al doilea stil fiind, desigur, mult mai greu de analizat din punct de vedere lingvistic, deoarece în astfel de forme literare procedeele verbale sunt neostentative și limbajul pare doar o îmbrăcăminte aproape transparentă. Trebuie, însă, să recunoaștem împreună cu Charles Sanders Peirce că „niciodată nu te poți dezbăra pe de-a-ntregul de acest veșmânt; el este doar schimbat pentru alte straie mai diafane"[58]. *„Compoziția neversificată" (verseless composition), după cum numește Hopkins arta prozei, în care paralelismele nu sunt atât de strict marcate și regulate ca în „paralelismul continuu" și în care nu există o figură de sunet dominantă, pune în fața investigațiilor de poetică probleme mai încâlcite decât oricare alt fenomen de tranziție studiat în lingvistică. În acest caz, se face tranziția de la limbajul strict poetic către limbajul strict referențial.* Monografia lui Propp despre structura basmului[59], o lucrare de pionierat, ne arată în ce fel o metodă esențialmente sintactică poate fi de cel mai mare ajutor chiar pentru clasificarea temelor tradiționale și pentru depistarea legilor complicate care *stau la baza compunerii și selecției lor*. Studiile recente ale lui Lévi-Strauss[60], izbutind să pătrundă mult mai adânc, abordează în fond, cu o metodă similară, aceeași problemă: structura basmelor și a mitului.

---

[57] Cf. L. Arbusov, *Colores rhetorici*, Göttingen, 1948.

[58] C. S. Peirce, *Collected papers*, vol. I, Cambridge Mass, 1931, p. 272.

[59] V. Propp, *Morphology of the folktale*, partea a III-a, în IJAL, vol. 24, nr. 4, octombrie 1958, respectiv: *Publication Ten of the Indians University Ressearch Center in Anthropology, Folklore and Linguistics.*

[60] Lévi-Strauss, *Analyse morphologique des contes russes*, in „International journal of Slavic linguistics and poetics", 1960, nr. 3, respectiv: *La structure et la forme*, în „Cahiers de l'Institut de science économique appliquée", 99 (martie 1960) seria M, nr. 7, pp. 3-36. Vezi și *La geste d'Asdiwal*, în „Les Temps Modernes", martie 1961. În sfârșit, pentru o formulare sintetică a teoriilor lui Lévi-Strauss, vezi *La structure des mythes*, în volumul său *Anthropologie structurale*, Paris, 1968, pp. 227-255.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Nu este întâmplător că s-au studiat mai puțin construcțiile metonimice decât domeniul metaforei. Aș vrea să repet vechea mea observație că studiul tropilor s-a îndreptat în special asupra metaforei și că literatura realistă, intim legată de principiul metonimiei, mai sfidează strădaniile de interpretare. Cu toate acestea, texturii metonimice a prozei realiste i se poate aplica în întregime aceeași metodologie lingvistică folosită în poetică la analiza stilului metaforic al poeziei romantice[61].

Manualele cred că există poeme lipsite de imagini; în realitate, însă, sărăcia tropilor lexicali este astăzi echilibrată de o profuziune de tropi și de figuri gramaticale. Resursele poetice ascunse în structura morfologică și sintactică a limbajului, adică poezia gramaticii și produsul ei literar, gramatica poeziei, au fost prea puțin cunoscute de critici și de cele mai multe ori disprețuite de lingviști, însă ele au fost întotdeauna folosite cu măiestrie de scriitorii-creatori.

Principala forță dramatică a exordiului lui Antoniu din cuvântarea rostită la funeraliile lui Cezar se bizuie pe arta lui Shakespeare de a jongla cu categorii și construcții gramaticale. Marc-Antoniu ironizează discursul lui Brutus, schimbând pretinsele motive ale asasinării lui Cezar în simple ficțiuni lingvistice. Acuzația adusă de Brutus: „era ambițios și de aceea l-am ucis" trece prin transformări succesive. Mai întâi, Antoniu o reduce la un simplu citat care atribuie oratorului din care citează răspunderea afirmațiilor discutabile: „The noble Brutus/Hath told you..." („Preacinstitul Brutus v-a spus..."). Repetându-se această referire la Brutus, ea este opusă afirmațiilor făcute de Antonius prin *but* (însă) adversativ, degradat ulterior prin folosirea concesivului *yet* (totuși). Referirea la onoarea lui Brutus încetează să-i mai justifice declarațiile când este raportată din nou cu substituirea copulativului *and* prin conjuncția cauzală *for* și apoi, când este pusă la îndoială prin strecurarea malițioasă a lui *sure* modal:

„The noble Brutus
Has told you Caesar was ambitious;
. . . . . .
For Brutus is an honourable man,
. . . . . .

[61] Cf. R. Jakobson, *The metaphoric and metonymic poles*, în *Fundamentals of language*, Gravenhage, 1956, pp. 76-82.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

But Brutus says he was ambitions,
And Brutus is an honourable man.
. . . . . .
Yet Brutus says he was ambitious,
And Brutus is an honourable man.
. . . . . .
Yet Brutus says he was ambitious
And, sure, he is an honourable man".
(Preacinstitul Brutus
De setea-i de putere v-a vorbit;
. . . . . .
Căci Brutus este un bărbat cinstit,
. . . . . .
Dar, Brutus spune că râvnea puterea
Și Brutus este un bărbat cinstit.
. . . . . .
Și totuși Brutus spune că râvnea puterea
Și Brutus este un bărbat cinstit.
. . . . . .
Totuși spune că era ambițios,
Și, sigur, Brutus e bărbat cinstit).
(Trad. de T. Vianu)

Următorul *poliptoton*[62]: „Eu spun... Brutus a spus..., Eu vreau să spun..." prezintă afirmația repetată ca o simplă relatare a vorbelor altuia, fără să ofere fapte. După cum s-ar spune în logica modală, s-a obținut un efect prin prezentarea argumentelor într-un context oblic care le transformă în afirmații nedovedite:

„I speak not to disaprove what Brutus spoke,
But here I am to speak what I do know".

(N-aduc tăgadă vorbelor lui Brutus,
Dar sunt aici cu voi să spun ce știu).

[62] Figură de stil care pune în valoare un cuvânt prin repetarea lui în diferite funcțiuni gramaticale (ceea ce implică, de obicei, modificări corespunzătoare în forma cuvântului, în general se schimbă desinențele). (N.t.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Cel mai eficace mecanism al ironiei lui Antoniu acționează prin transformarea citatelor din Brutus, care au fost date în *modus obliquus* și trecute apoi în *modus rectus* pentru a se demonstra că aceste atribute obiectivate nu sunt decât ficțiuni lingvistice. Antoniu răspunde, mai întâi, prin deplasarea adjectivului de la agent la acțiune: „Did this in Caesar seem ambitious"? (Oare la Cezar aceasta părea o purtare ambițioasă?). Apoi, prin scoaterea în evidență a substantivului abstract *ambiție* și prin transformarea lui în subiectul unei construcții concrete pasive: „Ambition should be made of sterner stuff" (Ambiția ar trebui să fie făcută dintr-o materie mai tare). Ulterior, același substantiv devine numele predicativ al unei propoziții interogative: „Was this ambition?" (Era aceasta ambiție?). La chemarea lui Brutus „hear me for my cause" (ascultați-mă pentru cauza mea), Antoniu răspunde cu același substantiv *in recto*, subiectul hipostatizat al unei construcții interogative active: „Ce cauză te împiedică...?" La un moment dat, Brutus strigă: „Awake your senses, that you may the better judge" (Țineți-vă mintea trează ca să puteți judeca mai bine), dar în replica lui Antoniu substantivul abstract, derivat al lui *judge*, devine un element de apostrofare: „O judgement, thou art fled to brutish beast" (*literal*: o! judecată, ai fost azvârlită fiarelor neghioabe...). Întâmplător, această apostrofă, cu paronomasia ei ucigătoare *„Brutus-brutish"*, reamintește exclamația lui Cezar înainte de moarte: „Et tu, Brute!" Caracterele și acțiunile sunt prezentate *in recto*, pe când subiectele lor apar fie *in obliquo* („withhold you", „to brutish beasts", „back to me"), fie ca subiecte ale unor acțiuni negative („men have lost", „I must pause"):

„You all did love him once, not without cause;
What cause withhold you then to mourn for him?
O judgement, thou art fled to brutish beasts,
And men have lost their reason!"
(Cu toții l-ați iubit cândva pe drept...
Temei nu mai aveți să-l plângeți astăzi?
Te-ai pitulat sub frunți de dobitoace
O! judecată!)

(Trad. de T. Vianu)

Ultimele două versuri din exordiul lui Antoniu dovedesc independența evidentă a acestor metonimii gramaticale. Formula

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

stereotipă „îl plâng pe cutare" și formula figurată, dar tot stereotipă „cutare este în mormânt și sufletul meu este cu el" sunt înlocuite în vorbirea lui Antoniu printr-o metonimie îndrăzneață – trupul devine o parte a realității poetice:

„My heart is in the coffin, there, with Caesar,
And I must pause till it comes back to me".
(... Inima mi-a coborât
În raclă, lângă Cezar, și-n tăcere
Aștept acum la mine să se-ntoarcă).

În poezie, forma internă a unui substantiv, conținutul semantic al componenților lui, își recapătă pertinența. În versurile:

„O Bloody Mary
The cocktails have crowed not the cocks"
(O! Bloody Mary,
cocteilurile au cântat, nu cocoșii)

se realizează metafora etimologică: *cocktails* (*cock* „cocoș", *tail* „coadă") poate fi asociat din nou cu penajul de pasăre. Iar la Topârceanu[63], o expresie proverbială va fi exploatată mai mult pentru a se insista asupra unui contrast cromatic. Cioara pe întinderea nesfârșită a câmpului alb nu este inoportună, dar, în orice caz, se desprinde pe acest fond

„Neagră ca o *muscă-n lapte*"

La Villon, în *Ballade des dames du temps jadis*, un nume propriu capătă din nou valoarea de adjectiv; se reânvie, așadar, semnificația sa inițială:

„La reine Blanche comme le lis..."

Când Cercul lingvistic de la Moscova a discutat în 1919 cum trebuie definită și delimitată sfera noțiunii de *epitheta ornantia*, poetul Maiakovski ne-a mustrat, arătându-ne că pentru el orice adjectiv, dacă este folosit în poezie, devine implicit un epitet poetic (chiar *mare* din

[63] În cele ce urmează, am substituit două exemple în textul englez care a fost, totodată, prescurtat. Al doilea exemplu este împrumutat versiunii franceze a lucrării lui Jakobson, *Essais de linguistique générale*, traduits de l'anglais et préfacés par Nicolas Ruwet, Paris, 1963. (N.t.)

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Ursa Mare, sau *mare* și *mic* în unele numiri cum sunt numele străzilor din Moscova Большая Пресня și Малая Пресня. Cu alte cuvinte, caracterul poetic nu îl dă complexitatea discursului cu ornamente retorice, ci o totală reevaluare a discursului și a tuturor componentelor lui.

Un misionar reproșa credincioșilor săi africani că umblă dezbrăcați:

„– Dar dumneata? obiectau ei arătându-i obrazul. Nu ești și dumneata gol pe undeva?

– Bine, dar acesta este obrazul.

– La noi, au răspuns indigenii (obrazul e pretutindeni)".

La fel, și în poezie, orice element verbal se transformă într-o figură a vorbirii poetice.

Încercarea mea de a apăra drepturile și datoriile lingvisticii, disciplină care trebuie să dirijeze investigațiile consacrate artei cuvântului în toate domeniile ei, ajunge la o concluzie care se suprapune încheierii prin care am redat esențialul comunicării mele la Conferința din 1953 de la Universitatea Indiana: *Linguista sum; linguistici nihil a me alienum puto*[64]. Dacă poetul Ransom are dreptate (și are dreptate) când spune că „poezia este un fel de limbaj"[65], lingvistul care cuprinde în sfera studiilor sale toate limbajele poate și trebuie să includă și poezia în domeniul preocupărilor sale. Prezenta conferință a arătat clar că a trecut de mult timpul când atât lingviștii, cât și istoricii literari eludau problemele de structură poetică. Într-adevăr, după cum spune Hollander, „nu cred să existe vreun motiv pentru a încerca să separăm lingvistica literară de cea generală". Dacă mai sunt critici care se mai îndoiesc de competența lingvisticii de a cuprinde domeniul poeticii, eu personal cred că incompetența poetică a unor lingviști bigoți a fost greșit interpretată, ca o incapacitate a științei lingvistice în sine. Toți cei de față ne dăm seama că un lingvist surd la funcțiunea poetică a limbajului și o școală literară indiferentă față de problemele lingvistice și nefamiliarizată cu metodele lingvistice sunt anacronisme tot atât de flagrante.

---

[64] *Results of the conference of Anthropologists and linguists*, Baltimore, 1953.

[65] J. C. Ransom, *The world's body*, New York, 1938.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

SAMUEL LEVIN

DEVIAȚIA ȘI EFECTUL DE NOUTATE POETICĂ*

Recunoașterea faptului că deviația este o trăsătură definitorie a poeziei este tot atât de veche ca și Aristotel[1]. Mult mai târziu, esteticienii școlii pragheze au atras atenția asupra expresiilor deviante, interpretându-le ca fiind „reliefate" sau „dezautomatizate"[2]. În discuții mai recente, ele sunt considerate ca mai puțin previzibile sau mai entropice[3]. Și noi, în limbajul zilnic, observăm de obicei același fenomen când spunem despre anumite expresii că sunt izbitoare, diferite, exagerate sau impresionante. Dar, oricum am caracteriza aceste expresii, știm că, în anumite puncte ale unui text și în special într-un text poetic, limba este folosită într-o manieră atipică, manieră care în mod deosebit ne obligă să ne oprim asupra expresiei și să reflectăm asupra formei.

Două aspecte ale fenomenului trebuiesc diferențiate: reacția cititorului la anumite segmente de limbă dintr-o poezie și structura lingvistică descoperită de analiză, structură care se presupune că se află într-o anumită relație plauzibilă cu reacția cititorului. Reacția cititorului este exprimată prin termeni ca: „izbitor", „diferit" sau „original", toți aceștia putând fi rezumați într-un singur termen „nou". Apoi, „deviația"

---

* Apărut 1965. În POETICA AMERICANĂ. ORIENTĂRI MODERNE, antologie de Mircea Borcilă și Richard McLain, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981, trad. Adriana Trifu, p. 103-113. (n. ed.).

[1] *Poetica /Poetics*, XII/.

[2] Vezi BOHUSLAV HAVRÁNEK, „The Functional Differentiation of the Standard Language", pp. 9ff. și JAN MUKAŘOVSKY, „Standard Language and Poetic Language", pp. 21ff., in A Prague School Reader, trad., ed. by Paul I. Garvin (Wash. D. C., 1958).

[3] Vezi IVAN FÓNAGY, „Communication in Poetry", Word, XVII (1961), 201 și passim.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

este termenul folosit pentru a descrie felul în care se întrebuințează limba[4]. Reacția cititorului se presupune că are atât validitate intuitivă, cât și confirmarea criticii literare; deviația este descoperită de analiza lingvistică. Se postulează apoi că deviația este *o condiție suficientă pentru reacția noutății.*

S-ar putea arăta că majoritatea, dacă nu toate procedeele poetice caracteristice exemplifică într-un fel sau altul deviația. Astfel, pentru început, utilizarea convențiilor în poezie se pretează, în mod evident, la raționalizarea în termeni de deviație, deoarece „tipografia" unui poem, rima și ritmul său, procedee ca asonanța și aliterația, toate deviază de la folosirea sau apariția acelorași trăsături în limba întrebuințată în scopuri obișnuite. Bineînțeles, aceasta nu înseamnă că rima sau aliterația, de exemplu, nu pot apărea în discursurile comune, ci doar faptul că organizarea sistematică a acestor trăsături, în poezie, reprezintă o abatere în măsura în care ele apar în limbajul comun într-un fel haotic, nesistematizat. Întorcându-ne la trăsături strict lingvistice – fonologia[5], de exemplu, sintaxa și lexicul poeziei -, este evident că aceste trăsături deviază de asemenea de la felul în care sunt exprimate în limbajul comun.Metafora, considerată de unii critici ca fiind procedeul central al poeziei, reprezintă și ea o deviație. Dovada acestui fapt este că metafora poate fi înțeleasă numai când ne dăm seama de ceea ce substituie ea sau, cum aș prefera eu să spun, de termenul de la care ea se abate. Același lucru poate fi spus despre alți piloni ai limbajului poetic, cum ar fi: simbolul, imaginea și mitul. Se pare, de fapt, că deviația nu este necesară în tematica poeziei, deoarece dragostea, ura, pasiunea și războiul sunt subiecte care aparțin atât limbajului comun, cât și poeziei. Aceasta ne duce la concluzia că deviația în poezie este un atribut al formei. Și deoarece deviația este un atribut al formei, interesul de a reacționa la ea se aplică în mod secundar la ceea ce transmite expresia deviantă, dar în mod imediat, la expresie însăși. Această caracteristică a expresiei deviante de a atrage atenția asupra ei înseși, ca obiect în sine, îi conferă importanță în analiza stilistică. Și tot această caracteristică atrage folosirea susținută și consecventă a unor astfel de expresii în poezie.

---

[4] Aceasta este utilizarea fundamentală a acestui termen. În cele ce urmează, el este utilizat într-un sens oarecum mai larg.

[5] Evident, fonologia este implicată în trăsături cum ar fi: ritm și aliterație. Ea poate fi utilizată pentru a produce și structuri non-„convenționale". Pentru un exemplu, vezi Dell H. Hymes, „Phonological Aspects of Style: Some English Sonnets", în *Style in Language*, ed. by Thomas A. Sebeok (New York, 1960), pp. 109-131.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Cazurile de deviație pot fi clasificate în două tipuri. Mai întâi, este tipul de deviație care se produce în raport cu fundalul poeziei, în care norma este restul poeziei, unde are loc deviația. În al doilea rând, există acel tip în care deviația trebuie explicată în raport cu o normă care se află în afara limitelor poeziei. Aceste două tipuri pot fi numite deviație internă și externă[6]. [...]*.

Înainte de a discuta sintaxa în această lucrare care se ocupă aproape în exclusivitate cu atributele formale ale poeziei, aș dori să mă refer, pe scurt, asupra conținutului. În acest scop, am ales un poem de Robert Lowell, „Sailing Home from Rapallo" (*Navigând spre casă din Rapallo*). În prima jumătate a poemului, Lowell descrie căldura, culoarea verde a coastei Mediteranei, în timp ce corabia ce purta trupul neînsufleţit al mamei sale se îndrepta din Italia spre casă pentru funeralii. În a doua jumătate a poemului este descrisă întunecimea rece a petecului de pământ al familiei din Noua Anglie. Trecerea poate fi văzută, în aceste versuri, de la mijlocul poemului:

> În timp ce pasagerii se bronzau
> Pe Mediterană, în șezlonguri
> Cimitirul familiei din Dumbarton
> Dormea la poalele Munților Albi
> La temperaturi sub zero.

Ca în orice alt poem, contrastul este aici exprimat prin mijloace formale, adică prin limbă. Dar, în acest caz, deviația nu este o funcție a limbii, ci o funcție a conținutului. Afirmația făcută, în această lucrare, că deviația ar fi funcția exclusivă a formei necesită, astfel, un

---

[6] Mai precis, deviația privind normele care sunt interne și externe în poem. Cele două tipuri de deviație internă și externă diferă de cele două tipuri de contrast descrise de Michael Riffaterre, „Stylistic Context", Word, XVI, 207-208, prin faptul că contrastele efectuate fie în micro-, fie în macro– contextele analizei lui Riffaterre, ar fi în mod egal exemple ale deviației interne în schema prezentată aici. Diferite, de asemenea, sunt și stilurile „interior" și „exterior" ale lui W. A. Koch. Stilul este „interior" după Koch, dacă criteriile folosite pentru descrierea entității particulare sunt morfologice și „exterior", dacă criteriile sunt sintactice sau distribuționale (Koch, 1963, 418ff.).

* În pasajul la care am renunțat, autorul prezintă sumar deviațiile „nonlingvistice", „convenționale" (grafia, rima, ritmul) și abordările tradiționale ale deviației la nivelul fonologic, morfologic și lexical. (n. trad.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

amendament: deviația de conținut poate apărea. Dar, este greu de văzut cum apare deviația de conținut altfel decât intern. Numai din punctul de vedere care nu prea are susținători astăzi, anume că ar exista subiecte proprii poeziei, ar putea fi vorba de deviație de la norme externe. Dacă nu suntem surprinși de nici un subiect ales de poet, atunci nu poate fi violată nici o normă externă.

În sintaxă, ca și la alte nivele lingvistice, deviația internă este comparativ ușor de explicat. Când sesizăm intuitiv o trăsătură ca deviantă, dacă aceasta este deviantă intern, atunci, prin definiție, normele care condiționează reacția intuitivă vor fi găsite în poem. Astfel, apariția unui enunț imperativ sau interogativ, într-un poem în care au fost făcute o serie de afirmații declarative, ar constitui o deviație internă. Același lucru se întâmplă cu un enunț la modul conjunctiv, când poemul s-a desfășurat până la acel punct la indicativ. În același fel s-ar întâmpla dacă o secvență de enunțuri simple ar fi întreruptă de un enunț complex și invers. De fapt, orice mijloc de construire a enunțului poate fi folosit pentru a dezvolta un model de expectații pe care apariția unei situații opuse îl va întrerupe. Astfel, cazul unor cuvinte cu ordinea inversă într-un poem sau al așezării neobișnuite a unor sintagme sau propoziții într-un enunț vor fi deviate intern într-un poem care este, altfel, regulat în aceste privințe[7].

Intervin o serie de greutăți, însă, când avem a face cu deviația externă de construcție sintactică. Aceasta se datorează faptului că, în zona menționată, nu este destul de clar ce ar putea servi drept normă externă; adică, se pare că în sintaxă nu se întâlnește nimic comparabil cu dicționarul sau descrierea fonologică. S-ar putea crede că în descrierea gramaticală obișnuită a unei limbi ar trebui să existe ceva care să servească drept normă externă pentru aplicarea deviației sintactice; din păcate, însă, lucrurile nu stau astfel. De fapt, numai recent, odată cu dezvoltarea gramaticii generative, acest prospect pare să aibă șanse de realizare. Gramaticile tradiționale, sau chiar cele structurale, nu pot servi acestui scop atâta timp cât ele sunt esențial incomplete. Nici gramaticile normative nu oferă această posibilitate, deoarece pe lângă că sunt incomplete, regulile lor sunt nerealiste, uneori chiar inconsecvente.

[7] S-ar putea întâmpla ca o trăsătură dată să fie atât deviantă intern, cât și extern. Aceasta ar fi adevărat pentru ordinea cuvintelor, de exemplu, care nu este o producție a gramaticii și este, în același timp, deviantă intern.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Înainte de a pune, însă, în discuție gramatica generativă și posibilitatea ei de a produce o normă externă, ar trebui menționat un alt cadru de referință, despe care s-a susținut frecvent că poate servi drept normă externă în raport cu care să se măsoare deviația. Mă refer, aici, la modelul statistic.

În conformitate cu acest mod de a concepe normele, fiecare dintre noi, ca vorbitori nativi, avem în memorie un corpus statistic extras din experiența cu limba obișnuită. Printre altele, aceste statistici conțin informația privind frecvența relativă a cuvintelor izolate în limba comună și, de asemenea, informația referitoare la probabilitățile cu care fiecare cuvânt va apărea, în funcție de secvența de cuvinte care l-a precedat în text până la acel punct. De fapt, numai studiul probabilităților tranziționale este relevant pentru problema deviației sintactice, calcularea frecvenței fiind relevantă pentru problema vocabularului; dar, datorită faptului că aceste două aspecte sunt tratate, de obicei, împreună în modelul statistic, pare recomandabil să le tratăm pe amândouă aici. Se presupune că statisticile astfel înmagazinate ne pregătesc pentru apariția cuvintelor într-un text dat și, totodată, pe o scală de probabilități gradate, pentru apariția diverselor cuvinte în orice punct dat dintr-un text. Se crede că experiența noastră statistică a limbii ne predispune în orice text să întâlnim mai des cuvântul *the* [articol definit] decât *have [a avea]* și, totodată, cuvântul *have* mai des decât, bunăoară, MACHINATION [mașinație]. În același fel, citind sau auzind secvența „It was a beautiful..." [Era o frumoasă...], se așteaptă mai degrabă să urmeze cuvântul *day* [zi] decât *giraffe [girafă]*. Și acesta din urmă, *giraffe*, să apară mai frecvent decât *must* [trebuie][8]. Deoarece se presupune că aceste norme sunt condiționate de experiența noastră cu limba obișnuită, ar trebui să fim capabili, atunci când suntem confruntați cu o expresie deviantă într-un poem, să o raționalizăm în raport cu acest fundal. Există o anumită plauzibilitate în acest argument. Fără îndoială că suntem predispuși să reacționăm într-un fel sau altul când citim sau ascultăm un text. Încercând, însă, să explicităm aceste norme statistice, se ridică o serie de dificultăți[9]. Aceste

[8] Considerând aceste secvențe din punctul de vedere al normelor externe. Normal, un context care fixează norme interne, ar putea afecta expectațiile noastre corespunzătoare.

[9] WARREN PLATH, „Mathematical Linguistics", în *Trends in European and American Linguistics 1930-1960* (Utrecht, 1961), ed. by Christine Mohrmann, Alf Sommerfelt and Joshua Whatmough, pp. 27-30.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

dificultăți nu sunt grave în privința calculării frecvențelor, unde se poate stabili un indice de frecvențe pentru un corpus de texte reprezentativ (deși, evident, caracterul reprezentativ ridică probleme) și apoi să utilizăm acest indice ca o normă în raport cu care să se măsoare deviația de la frecvențele așteptate ale cuvintelor. O cu totul altă problemă apare, însă, în probabilitățile tranziționale, deoarece aici este practic imposibilă stabilirea statisticilor semnificative. Acolo unde inventarul unităților este restrâns, ca de exemplu, în cazul literelor alfabetului și al fonemelor, se pot stabili statistici care să formeze monograme, diagrame și trigrame, sau probabilități tranziționale într-un context mai mare, deoarece calculul poate fi executat numai pentru un număr mic de unități. În sintaxă, totuși, unde unitățile relevante sunt cuvintele, avem de-a face cu un univers de mărimea zecilor de mii, în care contextele relevante pot fi foarte extinse. Astfel, chiar dacă scala combinațiilor existente este finită, stabilirea unor statistici adecvate în această sferă ar fi imposibilă. Aceasta se datorează faptului că, pentru fiecare secvență de o lungime semnificativă, se întâmplă că nu există, de fapt, secvențe potrivite nicăieri în milioanele de cărți tipărite până astăzi[10]. Astfel, dacă cuvântul *taste* [gust], apărând ca al 14-lea cuvânt din *Paradise Lost [Paradisul pierdut]*, ne-ar șoca prin „noutate", nu am putea stabili statistici pentru a explica această reacție, deoarece fraza *„Of man's first disobedience, and the fruit of that forbidden tree, whose mortal..." [Din primul păcat al omului, și fructul copacului interzis al cărui muritor...]*, după toate probabilitățile, nu mai apare nicăieri în literatură (cu excepția citatelor, desigur)[11]. Folosirea gramaticii generative pentru a explica deviația sintactică nu este, firește, nici ea lipsită de probleme. O astfel de gramatică oferă, însă, cel puțin instrumentele pentru o asemenea explicație. Dacă o gramatică generativă este adecvată la o limbă, ea trebuie să genereze toate și numai enunțurile *gramaticale* ale acelei limbi. Dacă presupunem, apoi, că deviația sintactică este același lucru cu nongramaticalitatea, atunci gramatica generativă poate fi folosită pentru a nota expresiile deviante

[10] COLIN CHERRY, *On Human Communication* (New York, 1961), p. 39.

[11] Pentru a fi mai precis, investigația statistică ar rezulta din atribuirea unei probabilități zero acestei secvențe, dar această atribuire nu ar avea nici o semnificație, deoarece alte secvențe, incluzând pe cele care ne-ar izbi prin noutate sau cele care nu ar poseda această noutate, ar avea atribuită aceeași probabilitate zero.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

extern. Putem testa orice expresie prezumtiv deviantă în raport cu o astfel de gramatică, în sensul să putem întreba dacă gramatica o va genera sau nu. Orice expresie pe care gramatica nu o va genera este, deci, ipso facto, deviantă.

Procedura schițată este oarecum *simplificată*, deoarece noțiunile de deviație sintactică și nongramaticalitate, așa cum se prezintă astăzi, sunt prea grosiere pentru a putea da seama în mod adecvat de diversele categorii de fapte pertinente. După cum au arătat Chomsky și literatura de specialitate, problema deviației sintactice este legată de cea a gradelor de gramaticalitate. Și, după cum pare să devină tot mai clar astăzi, anumite grade de „gramaticalitate" se dovedesc a fi în funcție nu de sintaxă, ci de semantică. Pentru a ajunge la o concepție mai clară asupra acestui tip general de deviație, ar fi recomandabil, astfel, să considerăm încorporarea în cadrul gramaticii generative a unui component semantic ca cel propus de Katz și Fodor[12].

Acest lucru ar face posibilă o diviziune imediată și fundamentală între acele secvențe care sunt deviante din cauză că nu sunt generate de gramatici, fiind deci deviante sintactic, și cele care sunt generate de gramatică, dar sunt marcate ca deviante (sau anormale) de componentul semantic. Mai departe, am putea face considerații privind gradul de deviație manifestat de aceste secvențe ce nu sunt generate de gramatică, acesta fiind doar reversul gradului de gramaticalitate. Că s-ar putea stabili, însă, și gradele de anomalie, aceasta ni se pare problematic.

În general, o secvență poate fi deviantă în următoarele trei feluri: în privința ordinii cuvintelor, în privința selecției cuvintelor sau prin combinarea celor două cazuri anterioare. Altfel spus, ea ar putea viola o regulă de structură a frazei sau transformațională, ar putea viola o regulă a categoriei de cuvânt, sau le-ar putea viola pe amândouă. După cum a relevat Chomsky, dacă ni se dă o secvență deviantă încercăm să-i impunem o anume interpretare[13]. Această încercare ia forma unei analogizări a secvenței deviante cu o expresie „bine" formată. Procesul

[12] JEROLD J. KATZ and JERRY A. FODOR, „The Structure of a Semantic Theory", *Language*, XXXIX (1963), 170-210; vezi, de asemenea, Jerold J. Katz and Paul M. Postal, *An Integrated Theory of Linguistic Descriptions* (M. I. T. Press, 1964). [Cf. *supra*, p. 44].

[13]. NOAM CHOMSKY, „Some Methodological Remarks on Generative Grammar", Word, XVII (1961), 263 ff.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

de analogizare ia diferite forme care depind de tipul de deviație pe care o interpretăm. Mă voi referi, în continuare, la diferite tipuri distincte de expresie deviantă și voi comenta diferitele rezultate ale procesului de analogizare.

Să urmărim trei secvențe din operele lui Pound, Thomas și Emily Dickinson:

Shines in the mind of heaven God
[Strălucește-n slăvile cerului Dumnezeu]
My hand unravel / When you sew the deep door
[Mâna mea dezleagă / Când semeni pragul adânc]
The largest fire ever known... / Discovered is without surprise
[Cel mai mare foc până acum cunoscut... / Descoperit
e fără surpriză].

Aceste secvențe reprezintă violări ale ordinii cuvintelor; ele pot fi numite deviante sintactic. Analogizând aceste secvențe cu niște expresii bine formate, avem în minte, simultan, atât forma dată, cât și forma de la care aceasta deviază. Astfel, interpretând „Strălucește-n slava cerului Dumnezeu", avem în minte forma: „Dumnezeu strălucește în slava cerului"[14]; pentru „mâna mea dezleagă", avem în minte „dezleagă mâna mea" și pentru „descoperit e" – „e descoperit". După cum putem vedea, analogul, în aceste cazuri, este o simplă parafrază a formei deviante. Din punct de vedere poetic, rezultatul este comparativ neinteresant.

Să luăm acum în considerare trei secvențe de Cummings, Thomas și Auden, care reprezintă un tip diferit de deviație:

Anyone lived in a pretty how toum
*[Oricine a trăit într-un destul de cum oraș]***
Rage me back to the making house
*[Urlă-mă înapoi la casa părintească]***
Stare the hot sun out of heaven.
*[Zgâiește soarele arzător (afară) din cer]***

[14] Putem omite considerarea metaforei în acest sens.

** Traducerea versurilor citate în limba română ridică probleme deosebite. În primul exemplu, trebuie ținut seama de faptul că secvențele de tipul Adj. + Adj. + S. sunt posibile și normele în engleză, dar nu și în română; în exemplele 2 și 3, nu există echivalente verbale românești pentru *rage* [lit. aprox. „a fi furios"] *back* [„înapoi"] și *stare* [„a se zgâi"] *out* [„afară"] ș.a. Soluțiile adoptate de noi urmăresc doar să faciliteze cât mai mult înțelegerea argumentației autorului (n. trad.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Putem spune despre asemenea secvențe că sunt violări ale categoriei de cuvânt și sunt deviante paradigmatic[15]. În versul lui Cummings, deviația este produsă de adverbul *how [cum]*, care apare acolo unde regulile cer un adjectiv. Aprioric, este posibil să luăm orice secvență deviantă și să încercăm să o raționalizăm, să o clasăm în una din cele două categorii stabilite mai sus: violarea ordinii cuvintelor sau a categoriei de cuvânt. În cazurile reale, totuși, structura secvenței deviante va dicta, în general, alegerea. În cazul de față, având tipul și cantitatea structurii încorporate în sintagma „lived in a pretty how town", tragem concluzia că structura lui „pretty how town" [lit. „frumos cum oraș"] e: Adj., Adv. Subst., adică interpretăm secvența ca un caz de violare a categoriei de cuvânt. Alternativa de a construi secvența Adj., Adv., Subst. violând, astfel, ordinea cuvintelor, ne-ar conduce la ideea că secvența nu are sens. Și înclinația noastră naturală de a da sens la orice citim elimină această analiză. Rezultatul interpretării este, deci, să amalgamăm pe *how [cum]* cu categoria de Adj. Aceasta este o conflație paradigmatică și este mai viabilă poetic decât conflația sintactică, sau acel tip în care două ordini de cuvinte diferite sunt întreținute simultan. În exemplul în cauză este greu să specificăm efectul poetic, deoarece cuvântul *how [cum]* este amalgamat cu categoria gramaticală de Adj. Și aceste două elemente sunt prea disparate pentru a realiza o fuziune ușoară.

În versul lui Thomas, sensul de nou este declanșat de faptul că *„rage"* [lit. „a fi furios"] apare acolo unde regulile cer un *verb tranzitiv*. Constituind enunțul, noi întreținem noțiunea de tranzitivitate unde este unită cu cuvântul *rage* pe care trebuie să-l păstrăm în orice caz. Enunțul lui Thomas nu pare atât de șocant ca cel al lui Cummings, și el este mult mai ușor de interpretat. Reacția poate fi explicată, deoarece categoria de Vb. tranzitiv este de o ordine inferioară celei de Adj., care a trebuit să fie invocată pentru a interpreta versul lui Cummings. Altfel spus, *„rage"* este un membru al unei subclase a unei clase (vb.), din care categoria de tranzitiv este și ea o subclasă. Mai trebuie luat în considerare și un alt factor. Verbul este *rage back* și nu doar *rage*. Prezența lui *back [înapoi]*

[15] Violările sintactice și paradigmatice sunt tipuri a ceea ce Paul Ziff numește *variante* și, respectiv, *invenții*: „On Understanding « Understanding Utterances »", în *The Structure of Language*, ed. by Jerry A. Fodor and Jerrold J. Katz (Englewood Cliffs, N. J. 1964), pp. 369ff.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

în construcție limitează clasa verbelor tranzitive care pot fi introduse în procesul de analogizare la o mică subclasă de verbe tranzitive, incluzând *lead [a conduce], take [a lua], give [a da]* și altele. În general, atunci când clasele de cuvinte sunt analizate pe subclase din ce în ce mai mici, factorul comun lor trece gradat de la sintactic la semantic. Posibilitatea de coocurență cu particula *back [înapoi]* este comună, deși nu limitată, verbelor de mișcare. Procesul de analogizare, în acest caz, servește, astfel, pentru a amalgama *rage* cu factorul de mișcare. Efectul poetic implicat aici se apropie de metaforă.

Versul lui Auden este oarecum similar structural celui al lui Thomas, cu diferența că verbul tranzitiv *stare [a se zgâi]* funcționează cu un complement în locul unei particule. Complementul este adverbul de loc *out of heaven [afară din ceruri]*. Coocurența adverbului de loc limitează expresiile analoge pentru *stare* la același set de verbe tranzitive de mișcare, menționate în analiza cuvântului *rage* al lui Thomas, având mai mult sau mai puțin același efect poetic.

În final, mă voi referi la un set de deviații în care procesul de analogizare antrenează acel tip de conflație care produce un efect metaforic tipic. Să considerăm următoarele secvențe din Hart Crane, Miss Marianne Moore și Eliot:

> *What words can strangle this deaf moonlight*
> *[Ce cuvinte pot sugruma această lumină surdă a lunii]*
>
> */But/ why dissect destiny with instruments*
> *[De ce să disecăm destinul cu instrumente]*
>
> *My self-possession gutters*
> *[Ființa mea se topește]****

În versul lui Crane, *„cuvintele"* devin animate, deoarece *strangle [a sugruma]* apare, de obicei, cu substantive animate. Același efect este produs de *deaf [surd]* asupra cuvântului *moonlight [lumina lunii]*. În versul lui Moore, cuvântul *destiny [destin]* este amalgamat cu noțiunea de animat și cu noțiunea unui subtip de substantiv abstract, deoarece noi disecăm nu numai ființe animate, eventual moarte, ci și idei, probleme

*** Limba română nu posedă un echivalent lexical pentru *gutters* (Vezi mai jos precizările autorului) (n. trad.)

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

etc. *Destiny* nu este nici un substantiv animat, nici membru al unei subclase de substantive abstracte; el este, totuși, în valențele lui, destul de aproape de amândouă aceste clase, astfel încât conflația are loc cu o îmbogățire corespunzătoare a expresiei. Aș sugera că noțiunea de *mankind [umanitate]* este indusă de procesul de analogizare.

Luând în considerare versul lui Eliot, observăm că verbul intranzitiv *gutters [a se scurge]* este limitat, în registrul său de coocurență, la cuvintele *burning candle* ori *flame [flacără* sau *lumânare arzătoare]*, astfel încât *ființa mea* și *flacăra* sunt fuzionate într-o metaforă[16]. După opinia mea, întreaga problemă a metaforei este în strânsă legătură cu tipul de conflații discutate aici. Metaforele pot fi descrise, deci, tipologic, depinzând de gradul de îndepărtare a analogului invocat față de forma dată. S-ar putea descoperi atunci că o scală a efectivității metaforice poate fi corelată cu această tipologie.

[16] Aceasta ar fi, de asemenea, „invenție" în terminologia lui Ziff.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

SOLOMON MARCUS

OPOZIȚII ÎNTRE LIMBAJUL ȘTIINȚIFIC ȘI CEL POETIC*

Termenul de referință: limbajul științific

Am schițat, în capitolul precedent, câteva dichotomii care caracterizează deosebirea dintre limbajul științific și cel poetic. Le vom relua acum, într-o formă mai completă și într-o ordine mai naturală. Lista acestor opoziții rămâne totuși deschisă, orice investigație nouă fiind susceptibilă să arunce o privire originală asupra celor două limbaje. Atenția pe care o dăm acestor opoziții se leagă de însăși concepția care stă la baza prezentei cărți, concepție conform căreia limbajul poetic se definește, nu în raport cu limbajul uzual, cotidian (ca în viziunea clasică a limbajului poetic, văzut ca o abatere de la norma existentă în limbajul uzual, viziune întâlnită și la autori mai vechi, ca Charles Bally [22] și la autori mai noi, ca Jean Cohen [93]), ci în raport cu limbajul științific, deoarece, numai acesta din urmă există ca un concept riguros elaborat și deoarece limbajul uzual este în concepția pe care o adoptăm, de o complexitate mai mare decât limbajul poetic sau decât cel științific, împrumutând elemente de la fiecare dintre ele. Așadar, reprezentarea limbajului poetic ca o abatere, ca o deviere, este păstrată, însă termenul de referință în această reprezentare, gradul zero al limbajului, îl constituie limbajul științific.

Avantajul metodologic al acestei reprezentări ar putea fi apreciat și prin raportare la alte concepții recente, ca cele elaborate de J. Mukarovski [532] (bibl. suplim.), Roman Jakobson [184] și Manfred Bierwisch [41] (bibl. suplim.). Acești autori au căutat (cu mai mult succes decât Rffaterre) să depășească reprezentarea limbajului poetic ca abatere.

* În *Poetica Matematică*, Editura Academiei R.S.R., București, 1970, p. 31-55. (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Jakobson distinge în interiorul limbajului normal o funcție poetică, constând în ceea ce Mukařowski numea punerea în relief a limbajului în mesajul literar. Bierwisch consideră limbajul poetic ca un sistem semiotic coerent, cu propriile sale elemente și propriile sale reguli, cu propria sa gramatică, prin care se determină poeticitatea unei structuri. Însă acest sistem semiotic întreține relații, cu limbajul normal. În ultimă instanță, în toate concepțiile semnalate mai sus, limbajul poetic este insuficient delimitat de limbajul uzual, fiind implantat în acesta. Concepția adoptată în cartea de față constă în o detașare, din limbajul uzual, a componentului logic, sub forma limbajului științific și a celui afectiv, sub forma limbajului poetic. Cu alte cuvinte, ordinea metodologică și riguroasă este inversă ordinei genetice și naturale, așa cum se întâmplă de obicei în știință. Odată detașarea menționată efectuată, „uităm" de ea și parcurgem oarecum calea inversă. Limbajul uzual a servit doar ca bază intuitivă, ca punct de plecare; cu el nu se mai operează la nivelul analizei științifice.

Rațional – afectiv

Punerea față în față a celor două limbaje corespunde celor două ipostaze fundamentale ale ființei umane; ipostaza rațională și ipostaza emoțională.

Densitate logică – densitate de sugestie

Limbajul științific reprezintă în mod optim ipostaza rațională, iar limbajul poetic reprezintă în mod optim ipostaza emoțională, datorită conciziei maxime a expresiei pe care ele o folosesc. Însă în timp ce concizia limbajului științific (mai cu seamă în forma sa supremă, aceea a limbajului matematic), este dată de densitatea sa silogistică deosebit de mare, de reducerea la minimum a tot ce este străin de operatorii logici strict necesari în enunțuri și demonstrații, concizia limbajului poetic (mai cu seamă în forma sa supremă, aceea a limbajului liric) este dată de densitatea sa sugestivă deosebită, de evitarea exprimării nemijlocite, de reucerea la minimum a elementelor de rutină. „A numi un lucru înseamnă a suprima trei sferturi din plăcerea poemului, care e făcută din ghicire treptată: să-l sugerezi, acesta e visul" (Mallarmé [223]); citat după Al. Philippide [246]). Teorema, expresie tipică a gândirii și a limbajului

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

matematic, este văzută de Gauss, prin pana lui Barbilian, „ca un text august, ca o inscripție al cărei laconism e însăși garanția durabilității ei" [25]. Funcția euristică a limbajului matematic se sprijină în bună măsură tocmai pe concizia sa, pe notările sale condensate și sugestive. Tot așa, o expresie lirică concentrată permite detectarea unor zone noi ale sensibilității omenești.

Sinonimie infinită – sinonimie absentă

Structura axiomatic-deductivă a gândirii matematice se cristalizează în definiții și demonstrații. Pentru ca acestea să fie posibile, este nevoie ca limbajul științific să posede o sinonimie infinită, cu alte cuvinte, pentru fiecare frază să existe o infinitate de fraze echivalente cu ea, prin faze echivalente înțelegându-se fraze care au aceeași semnificație. Aceasta este proprietatea pe care Pius Servien o consideră definitorie pentru limbajul științific ([712] din bibl. supl.). Aici se poate pune problema dacă echivalența a două fraze trebuie considerată în raport cu un anumit context, sau în raport cu toate contextele. Din punctul de vedere al unei ulterioare formalizări, este mai comod să adoptăm sensul mai restrictiv al echivalenței, decă să dăm acesteia o valabilitate independentă de context; așa se procedează în capitolul IV. În fapt, ar fi suficient să adoptăm echivalența în sensul mai larg, care ia în considerare doar contextul în cauză. Prin opoziție cu limbajul științific, limbajul poetic nu cunoaște sinonimia. Această afirmație poate părea paradoxală; ea pare să contrazică faptul că poetul, în căutarea unei expresii adecvate, are de efectuat o alegere. Dar aici nu e vorba de o alegere între expresii emoțional-echivalente, ci între expresii cu semnificație apropiată la nivelul limbajului uzual, sau între expresii care corespund unei stări diferite între care oscilează poetul și în afara cărora manifestă o ezitare. Alegerea pe care o efectuează poetul este încununată de succes tocmai în măsura în care expresia care rezultă din această alegere se impune cu exclusivitate, în măsura în care ea se sustrage oricărei substituiri. Este aici o tendință care animă pe orice poet, o tendință pe care limbajul poetic idealizat, pe care îl avem în vedere aici, o realizează în întregime. O operă poetică de mare valoare ne dă întotdeauna impresia că în ea nimic nu se poate modifica, numic nu poate fi clintit de la locul său, nimic nu poate fi suprimat sau adăugat.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Omonimie absentă (închidere) – omonimie infinită (deschidere)

Tocmai pentru că este neechivalentă, expresia poetică poartă o încărcătură semantică, incomparabil mai bogată decât expresia științifică. Expresia poetică se caracterizează prin deschidere, prin devenirea ei semantică în funcție de cel care o recepționează. Am putea spune că ea se supune unei acțiuni cibernetice, cititorul acționând asupra semnificației ei ca o adevărată legătură inversă. Contrastând cu expresia poetică, expresia științifică este lipsită de deschidere, semnificația ei este independentă de cel care o recepționează. Această opoziție între limbajul științific și cel poetic este descrisă uneori într-un mod mult mai restrictiv; deschiderea limbajului poetic este văzută ca ambiguitate, ca o omonimie infinită, în timp ce închiderea limbajului științific este redusă la absența totală a omonimiei. Tocmai acesta este punctul de vedere adoptat în capitolul IV. Însă, după cum rezultă din unele cercetări recente (Umberto Eco [143] din bibl. supl.), există diferite grade de deschidere, de la deschiderea lipsită de o ambiguitate propriu-zisă, trecând prin ambiguitatea obișnuită a poeziei moderne și mergând până la deschiderea extremă a operei în mișcare, deschidere care lasă la latitudinea cititorului, în diferite momente ale desfășurării operei poetice, alegerea evoluției ei ulterioare (cum se întâmplă, de exemplu, la Raymond Queneau, referința [628] din bibliografia suplimentară). Ideile lui Eco dezvoltă, am putea spune, într-o versiune modernă, concepția unui Leo Spitzer [270] și a unui Damaso Alonso [6], [7], conform căreia există mai multe lecturi posibile ale aceleiași opere. Dar ceea ce lipsește acestora din urmă și nu lipsește la Umberto Eco, este înțelegerea faptului că variabilitatea semnificației poetice de la un cititor la altul nu face imposibilă cercetarea științifică a operei poetice, ci doar o îngreunează. Umberto Eco s-a dovedit, în cartea sa ([143] din bibl. suplim.), permeabil la unele idei moderne ale teoriei informației. Trebuie să constatăm cu amărăciune că, la noi în țară, G. Călinescu s-a străduit să demonstreze imposibilitatea unei estetici științifice ([72], p. 9-15), într-o perioadă în care apăruseră deja unele studii în acest sens ale lui Pius Servien, în care se dezvoltă concepția, atât de actuală astăzi, conform căreia estetica literară văzută ca știință are ca obiect studiul limbajului poetic cu ajutorul limbajului științific ([712], [713], [714], din bibl. suplim.). Cu alte cuvinte, această disciplină elaborează aprecieri asupra limbajului poetic, dar aceste

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

aprecieri nu sunt formulate tot în termenii limbajului poetic (așa cum se întâmplă în critica literară care se vrea o ramură a literaturii beletristice, cum este și critica literară pe care a practicat-o cu strălucire G. Călinescu), ci în termenii limbajului științific.

Unii autori văd în poezia lui Ion Barbu o expresie a deschiderii lipsite de ambiguitate. Vom cita, în acest sens, pe Ștefan Aug. Doinaș [117] și pe Basarab Nicolescu ([558], bibl. suplim.). Acest din urmă autor analizează poezia lui Ion Barbu în ipoteza absenței ambiguității, nu numai la nivelul întregii opere, dar chiar la nivel local, în interpretarea fiecărui vers. O atare situație pune probleme teoretice deosebit de interesante și delicate; s-ar putea să avem aici una din manifestările interferenței dintre limbajul științific și cel liric. Pe de altă parte, alți cercetători, ca Jean Pierre Benzécri din Paris (comunicare orală), consideră că deschiderea, chiar în forma sa restrictivă a ambiguității, nu numai că e inevitabilă în limbajul poetic, dar e la fel de inevitabilă și în limbajul științific. Benzécri are în vedere aici faptul că o expresie, fie ea și matematică, naște în mintea fiecărui cititor o asociație specifică de idei, de gânduri, această asociație depinzând de cultura, de imaginea, de personalitatea cititorului. Poziția lui Benzécri se situează la polul opus față de o altă poziție extremistă, aceea de mult clasică, a lui Charles Bally [22], care nu vedea decât o singură lectură posibilă a unui text literar, atribuind deci operei poetice un caracter esențial închis.

Punctul cheie al situației poetice

Exemplul poeziei lui Ion Barbu, menționat mai sus, este deosebit de semnificativ din punctul de vedere al dialecticii dintre ambiguitate și precizie, de aceea dorim să revenim puțin asupra lui.

Înainte de a fi discutată în structura ei profundă, poezia lui Ion Barbu pretinde o înțelegere a termenilor cu care ea lucrează, a asociațiilor lor firești care-i leagă de termeni corespunzători din geometrie, algebră sau fizică. Această înțelegere preliminară este aici tot atât de vitală ca și cunoașterea limbii române. La Ion Barbu unele cuvinte sau expresii ale limbii comune capătă o accepție inedită, influențată de matematică, iar unele expresii din matematică, inexistente în limba literară comună, sunt folosite pentru prima oară în afara matematicii. Dar detectarea și înțelegerea acestor expresii nu se pot face prin simpla consultare a unui manual sau a unui dicționar de termeni matematici; ele reclamă o cultură

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

matematică vastă, care să învedereze întreaga migrație a acestor termeni, transformările de semnificații pe care ei le parcurg. De obicei, un termen de specialitate pătrunde în poezie numai după ce s-a umplut de sevă, prin participarea sa la unele evenimente de seamă ale evoluției științei. Termenul de *grup*, atât de important în poezia lui Ion Barbu, își dezvăluie întreaga amploare a semnificației sale numai după ce ai cunoscut un număr de formații particulare, dintre cele mai variate, pe care noțiunea de grup le sintetizează, și ai putut urmări măcar o parte din traiectoria dezvoltării ei teoretice. Numai cu această avuție și experiență, însușirile pot candida la înțelegerea corespunzătoare a unei metafore ca *grupurile apei* sau a poeziei *Grup*, așa cum numai după ce ai văzut un mare număr de case și ai întâlnit cuvântul *casă* în numeroase contexte, care să-ți dea posibilitatea să distingi un mare număr de sensuri și nuanțe pe care el le comportă, poți înțelege folosirea lui ulterioară cu eventuale nuanțe, noi, la care capeți accesul prin inducție și intuiție. Este deci nevoie, într-o primă etapă, de o explicare a termenilor și a asociațiilor primare, explicare care prelungește aici cunoașterea limbii în care este scrisă poezia. Dar inteligibilitatea dobândită printr-o astfel de explicare rămâne foarte limitată, deoarece ea e dobândită pe o cale artificială, cuvintele fiind desprinse dintr-un număr foarte sărac de contexte.

Această activitate de explicare a unor versuri poate să pară sterilă sau, cel puțin minoră, cum de atâtea ori s-a mai spus, vraja poeziei nu poate fi convertită în elemente raționale. Explicațiile țin de funcția națională a limbajului, în timp ce inefabilul poetic este un rezultat al funcției sale de sugestie. Aici ajungem însă la punctul-cheie al situației poetice, la adevărul atât de paradoxal care-l caracterizează: *nu se poate sugera decât prin cuvinte precise.* Mai mult, exigențele în materie de precizie sunt mai mari în limbajul de sugestie decât în cel național, deoarece funcția de sugestie purcede din cea noțională, derivă din ea și nu-și poate dezvolta registrul de mistere și ambiguități decât în măsura în care structura noțională care-i stă la bază este elucidată și precizată.

Încercarea de a sesiza sugestiile unui text poetic fără a-i cunoaște în prealabil baza sa noțională, nu poate duce decât la manifestări (mai mult sau mai puțin deghizate) de ignoranță. Echivocurile ignoranței sunt prezentate uneori drept ambuguități și mistere ale poeziei, înlocuindu-se astfel efortul autentic de a se ajunge la bogățiile sugestive ale textului printr-o interpretare arbitrară derivând exclusiv din „intuiția" cititorului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

În ceea ce privește conceptul de ambiguitate poetică, el trebuie relativizat, prin distingerea mai multor nivele posibile de ambiguitate. Pentru a nu discuta decât un aspect al lucrurilor, vom observa că există o ambiguitate locală, care se manifestă la nivelul versurilor sau chiar al cuvintelor, și o ambiguitate globală, integrală, care se manifestă la nivelul unui întreg poem sau chiar al întregii opere a unui scriitor. Poeți ca Mallarmé sau Blaga, prezintă o ambiguitate manifestată la toate nivelele, în timp ce la un poet ca Ion Barbu ambiguitățile cu caracter local „se rezolvă" la nivelele globale ale operei sale poetice, unde, printr-un proces de neutralizare a unor opoziții, opera își capătă o anumită univocitate. Este adevărat că, analizele întreprinse de Basarab Nicolescu asupra poeziei lui Ion Barbu, nu lasă loc unei alegeri din partea cititorului, nu permit nici măcar ambiguități cu caracter local, Basarab Nicolescu, înclinând să atribuie fiecărui vers barbian univocitatea unei teoreme matematice. Ne este însă greu să acordăm această univocitate unui vers ca „Suflete-n pătratul zilei se conjugă", unde chiar omonimia la nivel noțional este o sursă de ambiguitate, deoarece versul poate fi raportat, fie la conjugarea numerelor complexe (pentru care a optat și Basarab Nicolescu), fie la conjugarea diametrilor unei conice, fie, în sfârșit, la conjugarea la care se referă *Dicționarul limbii române moderne.* O analiză *a posteriori* arată că, fiecare dintre cele trei accepțiuni (dacă nu și accepțiunea relativă la flexiunea verbală), participă la metaforizarea termenului în discuție, așa încât, de la oricare dintre accepțiuni am porni, rezultatul la nivelul întregii poezii este același. Acest proces de rezolvare a ambiguităților pe măsură ce înaintăm spre nivelele superioare ale operei prezintă un mare interes teoretic și merită să facă obiectul unor investigații ulterioare. Dar gradul de deschidere către cititor rămâne încă mare, fapt confirmat chiar de către Basarab Nicolescu, atunci când, în virtutea formației sale de fizician, versul „Să nege, dreaptă, linia ce frângi" îi evocă imaginea razei luminoase rectilinii ce se curbează în apropierea maselor gravitaționale. Versul „De ziuă fânul razelor înșală" îi determină observația că, „fasciculul de raze luminoase (înțelese sublimat ca direcții de pătrundere în cunoașterea relativă, deci „înșelătoare"), este întâlnit uzual în optică" iar, cu privire la *Veghea lui Roderick Usher*, invocă intervenția geometriilor neeuclidiene în teoria relativității a lui Einstein.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Basarab Nicolescu vine deci cu lectura sa personală a poeziei barbiene, lectură care i se impune cu univocitate. Procesul prin care autorul ajunge la această lectură este atât de bine fixat pe funcția noțională a termenilor utilizați de Ion Barbu, încât univocitatea interpretărilor lui Basarab Nicolescu ni se transmite, într-o anumită măsură și nouă, celorlalți cititori.

Deschiderea operei poetice constă, după unii autori (vezi, de exemplu, Elemer Hankiss [164]), în faptul că mesajul operei nu este niciodată adresat unui individ determinat, ci oscilează între foarte mulți posibili destinatari, dintre care unul este chiar cititorul. Dar, foarte rar se întâmplă ca un poem să fie adresat nemijlocit cititorului, așa cum face Baudelaire în *Au lecteur*. O statistică efectuată de Hankiss [164] asupra a 2000 de poeme lirice maghiare a condus la următoarele procente: Poeme adresate oamenilor în genere, 51%; poeme adresate unor obiecte și fenomene naturale 12%; poeme fără un destinatar explicit, 11%; poeme adresate unor abstracțiuni, 9%; unor puteri supranaturale, 8%; poeme în care poetul se adresează sie însuși, 5%; poeme adresate unor obiecte artificiale, 3%; poeme adresate direct cititorului, 1%.

Artificial – natural

Am observat la punctul precedent că limbajul științific tinde către o eliminare a omonimiilor, fapt care ne-a dat dreptul să considerăm că acest limbaj, ca cel al multiplicității de sensuri matematice ale unui cuvânt, de exemplu „conjugat" (discutat la punctul precedent) sau cel al omonimiei, pe care o prezintă chiar în interiorul matematicii, cuvântul „categorie" (care are o accepțiune algebrică și două accepțiuni topologice) ar părea să contrazică aserțiunea noastră. Însă aceste omonimii se manifestă exclusiv la nivelul dicționarului, ele dispar totdeauna la nivelul textului, nefiind nevoie nici măcar de cunoscutele mijloace sintactice, contextuale, prin care se rezolvă omonimiile în limbajul uzual. Într-adevăr, orice articol și orice carte de matematică sunt prevăzute, în partea lor introductivă, cu un număr de definiții de natură să imprime anumitor termeni utilizați, o accepțiune unică. Dar trebuie să observăm că acest procedeu se dovedește insuficient pentru eliminarea tuturor ambiguităților, Pentru ca deziderațul preciziei să fie satisfăcut în întregime, limbajul științific se vede obligat să utilizeze, concomitent cu expresiile limbilor naturale, și anumite limbaje artificiale, dintre care

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

cel mai important este cel al logicii matematice, al simbolurilor și formelor matematice. În contrast cu limbajul științific, limbajul poetic utilizează exclusiv expresiile limbilor naturale. Dar aici limbile naturale trebuie considerate în potențialitatea lor infinită, cu acceptarea anumitor nivele de semigramaticalitate (în sensul teoriei generative a lui Chomsky), fără de care poezia nu poate fi concepută. Vom considera deci, ca aparținând limbii române, și expresii ca *Cir-li-lai, Vir-o-con-go-eo-lig* sau *Lir-liu-gean* (Ion Barbu, „*In memoriam*") – construite totuși, în conformitate cu structura limbii române, și expresii ca *Apare luna mare câmpiilor azure* (M. Eminescu, „Împărat și proletar"), pregnante prin semigramaticalitatea lor. Trebuie să observăm că mijloacele actuale de investigație permit să se înlăture arbitrariul din aprecierea unor asemenea construcții. Astfel, studiul statistic al grupelor de câte două și trei foneme în limba română și construirea textelor care respectă frecvențele acestor grupe permit să se stabilească structura românească a expresiilor barbiene mai sus citate, iar un vers eminescian, ca cel pe care tocmai l-am amintit, își capătă o explicație în teoria lui Chomsky a gradelor de gramaticalitate. Putem deci spune că, în contrast cu limbajul științific, care utilizează în mod esențial anumite limbaje artificiale (a se vedea în acest sens și cap. III), limbajul poetic nu părăsește teritoriul limbilor naturale. Caracterul categoric al acestei opoziții dintre limbajul științific și cel poetic este pus în ultima vreme sub semnul întrebării de către unele manifestări ale așa-numitei poezii concrete sau spațiale (vezi, de exemplu, Pierre Garnier [143]); dar, anumite antecedente ale acestor manifestări le găsim și în obicceiul unor poeți de a insera în textul unei poezii, un desen (vezi eptagonul introdus de Ion Barbu la sfârșitul poeziei sale „Încheiere"). Poezia spațială transgresează caracterul final linear, unidimensional, al expresiilor din limbile naturale; această poezie face apel în mod masiv la desene și simboluri (Un exemplu elocvent, datorat lui Ilse Garnier, se află la pagina 105 a cărții lui Pierre Garnier [143]. Trebuie totuși să observăm că, chiar luând în considerare manifestările de poezie concretă și spațială, opoziția semnalată între limbajul științific și cel poetic se menține, însă cu o ușoară corectare. Vom renunța să spunem că poezia nu părăsește teritoriul limbilor naturale, dar vom opune caracterului convențional și general acceptat al expresiilor nenaturale din limbajul matematic, caracterul neconvențional și strict individual al expresiilor nenaturale din limbajul poetic. Cu alte cuvinte, utilizarea acestor expresii

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

în limbajul științific este reglementată printr-un ansamblu de definiții și convenții general acceptate, în timp ce utilizarea lor în limbajul poetic este reglementată exclusiv de fantezia poetului și nu are gradul de esențialitate din limbajul științific.

General – singular

Tendința spre artificialitate a limbajului științific, tendința sa de a depăși granițele limbilor naturale și de a utiliza mijloace convenționale general acceptate, sunt o expresie a caracterului obiectiv, general și universal al semnificației științifice. Putem vedea aici și tendința de înlăturare a neconcordanței dintre caracterul universal al semnificațiilor științei și caracterul neuniversal, de obicei noțional, al limbilor naturale. În contrast cu semnificația științifică, semnificația poetică este subiectivă, singulară, individuală.

Traductibil – netraductibil

Opoziția de la punctul precedent completează și explică opoziția descrisă la pagina 262; semnificația științifică, fiind universală, obiectivă, se poate exprima cu mijloacele oricărei limbi naturale (suplimentate, bineînțeles, de anumite simboluri și formule), fapt care conferă limbajului științific un caracter traductibil, făcând astfel posibilă traducerea unui text științific dintr-o limbă într-alta. În contrast cu limbajul științific, limbajul poetic nu este traductibil, deoarece nici o semnificație poetică nu admite două expresii distincte (în conformitate cu cele prezentate la pagina 262).

Prezența – absența problemelor de stil

O altă consecință a opoziției descrise la pagina 262 este faptul că limbajul științific constituie cadrul natural al problemelor de stil, în sensul că aici se pune problema alegerii unei fraze dintr-o infinitate de fraze care exprimă aceeași semnificație. Rezultă deci că problemele de stil puse în acest fel privesc exclusiv modul în care o anumită semnificație este exprimată, neavând deci nici o influență asupra acestei semnificații înseși. Prin contrast, limbajul poetic nu pune probleme de stil, deoarece o semnificație poetică nu poate fi exprimată decât într-un singur fel, deci o alegere este, din acest punct de vedere, exclusă (a se vedea Pius Servien [713] din bibl. suplim.). Caracterul paradoxal al acestei constatări,

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

care vine să contrazică obișnuința de a pune problemele de stil tocmai în cadrul limbajului poetic și de a le minimaliza, dacă nu de a le ignora pur și simplu, în cadrul limbajului științific, decurge uneori dintr-o confuzie pe care am discutat-o la pagina 262 și în virtutea căreia limbajul poetic ar fi înzestrat cu o sinonimie infinită, alteori din accepția diferită care se dă termenului *stil*, accepție care angajează de fapt modul specific de utilizare a conotațiilor și a figurilor.

Fixitate în spațiu, constanță în timp – variabilitateîn spațiu și timp

Observam, la pagina 263, că cititorul acționează asupra semnificației poetice, modificând-o, impunându-i un caracter prin esență deschis. În fapt, este vorba aici de un proces mult mai amplu și mai pregnant. Din momentul în care o expresie poetică a fost produsă, semnificația ei se supune nu numai influențelor diverșilor indivizi care o sesizează, dar intră într-o metamorfoză continuă, chiar dacă receptorul ei este neschimbat. Cu alte cuvinte, semnificația poetică este nu numai diferită de la un loc la altul, de la un individ la altul, dar și de la un moment la altul. Ea este, cum spune Servien, ca apa unui râu în continuă curgere sau ca o față omenească, în fiecare moment diferită față de orice moment anterior. În schimb, semnificația științifică este fixă în spațiu și constantă de-a lungul timpului.

Numărabil – nenumărabil

Continuând cu desprinderea consecințelor opoziției formulate la pagina 262, vom observa că mulțimea semnificațiilor științifice este infinită, dar obligatoriu numărabilă. Într-adevăr, mulțimea frazelor pe un vocabular finit este numărabilă, deci, fiecare frază având o singură semnificație, mulțimea acestor semnificații este cel mult numărabilă. Ea este însă infinită, pentru că este evidentă existența unei infinități de semnificații științifice. În schimb, mulțimea semnificațiilor poetice este nenumărabilă; într-adevăr, așa cum am observat mai sus, există cel puțin atâtea semnificații distincte ale unei expresii poetice, câte momente există în viața unui om, din momentul în care el a sesizat această expresie. Cum mulțimea acestor momente este, evident, de puterea continuului, mulțimea semnificațiilor poetice (chiar ale unei singure fraze) este nenumărabilă. Caracterului discret al semnificațiilor științifice, i se opune caracterul continuu al semnificațiilor poetice.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Concordanță – neconcordanță între numărul cardinal al mulțimii de fraze și numărul cardinal al mulțimii de semnificații

Rezultă, din cele observate mai sus, că în limbajul științific există concordanță între caracterul discret și infinit numărabil al expresiei și caracterul – tot discret și infinit numărabil – al semnificației, în timp ce în limbajul poetic există o contradicție permanentă între caracterul discret, numărabil al expresiei și caracterul continuu, nenumărabil, al semnificației. Tocmai în această dramatică contradicție se află sursa inefabilului poetic. Expresia poetică este înzestrată cu o răspundere incomparabil mai mare decât expresia științifică; prima trebuie să dea seamă de o infinitate continuă de semnificații, a căror sesizare depășește posibilitățile oricărei sensibilități omenești și de aceea e convertită într-un proces de aproximare, de orbecăire, de dibuire, în timp ce a doua are modesta menire de a ne comunica o singură semnificație, o semnificație pentru care, de altfel, mai dispunem de numeroase alte expresii.

Transparent – opac

Cele observate la sfârșitul punctului precedent, ne conduc imediat la alte câteva consecințe. Expresia științifică nu prezintă un interes în sine, ea poate fi oricând înlocuită cu o alta, echivalentă, ea este un simplu vehicul al unei semnificații, ea are doar rolul de a media sesizarea unei semnificații, ea este, cum se spune, transparentă, e ca un geam prin care putem „vedea" o anumită semnificație. În schimb, expresia poetică are o valoare în sine, ea nu este doar vehiculul unei semnificații care, la rigoare, ar putea fi sesizată și altfel, ci e pur și simplu impregnată de această semnificație, ea nu este transparentă, ci opacă, ea oprește atenția noastră. Tocmai pe acest fapt, pe constatarea că în poezie, alături de limbajul-comunicare avem limbajul-realizare, limbajul-materie, care constituie un material de construcție și chiar de fabricație, se bazează teoriile estetice ale lui Abraham Moles ([502], bibl. suplim.) și Max Bense ([46], [47], [49], [50]). După Bense, textul este fabricat iar metatextul este sesizat. Textul corespunde creației, metatextul corespunde interpretării. Din punct de vedere estetic, numai textul există, nu și metatextul, dar între text și metatext există un izomorfism. Trecerea

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

limbajului de la studiul de comunicare și descriere la cel de realizare este comparată de către Pierre Garnier ([143], p. 15-16) cu trecerea științei, de la etapa descriptivă la cea matematizată. Matematica, descoperindu-se pe sine, descoperă universul. Poeții pot proceda ca matematicienii; să vadă în limbajul lor, nu numai reflectarea unei realități exterioare, dar și un univers prezentând un interes în sine, un material de construcție și operare. Ca și matematicienii, la capătul acestui efort ei vor descoperi, într-o ipostază nouă, universul de la care au pornit.

Tranzitiv – reflexiv

Cele discutate la paginile 40, 42 și 43 conduc imediat la caracterul tranzitiv al limbajului științific și la caracterul reflexiv al limbajului poetic. Semnificația științifică se pretează prin excelență a fi comunicată de către o persoană către alte persoane; expresia științifică lasă să treacă această semnificație, o transmite intactă, datorită naturii obiective a semnificației pe care o exprimă și faptului că fiecare persoană își poate echivala, în limba pe care o cunoaște, expresia inițială a semnificației în cauză. În schimb, expresia poetică este reflexivă, involutivă, ea are tendința de a exprima prea mult ca să mai poată comunica ceva, ca să mai lase să treacă mai departe ceva. După cum observă Pierre Guiraud ([159], p. 468), tranzitivitatea are drept consecință demotivarea și arbitrariul suportului fonic al limbajului. În schimb, poezia este substanță acustică, este o artă a fonației, așa cum cântecul este o artă a vocii. Regăsim aici, observă Guiraud ([159], p. 469), distincția esențială dintre artă și limbaj, dintre semnele naturale arbitrare și semnele iconografice motivate. Semnul poetic, arbitrar în măsura în care el nu este decât un simplu mijloc de semnificație a unor idei prin vorbire, este totodată o imagine sonoră... un obiect fonetic, o substanță și un stimul sensibil. Sincretismul acestor două funcții antinomice constituie paradoxul poeziei, artă a limbajului, deci și artă și limbaj. Tot Giraud observă ([159], p. 466) că în poezia lirică, funcția de comunicare a limbajului este o funcție secundară și mediată, funcție care se poate anula la limită, deoarece poezia pur lirică, spre deosebire de roman sau teatru, nu implică un public, un cititor. Evident, această întoarcere a poemului către el însuși nu este semnul unei indiferențe a poetului față de public, ci o expresie a dificultăților limbajului, dificultăți descrise la pagina 271.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Independență – dependență de expresie

Opoziția transparent-opac conduce la o altă opoziție. Semnificația științifică este relativ independentă de expresie; ea este independentă, deoarece nu există nici o expresie care să i se impună cu unicitate, dar această independență este doar relativă, deoarece, totuși semnificația științifică nu se poate materializa, nu se poate comunica decât prin intermediul unei expresii (alese dintr-o infinitate de expresii echivalente). În schimb, semnificația poetică este organic legată de expresie, între ele existând o solidaritate deplină; o semnificație poetică impune o expresie unic determinată.

Independenţă – dependenţă de structură muzicală

Opoziția descrisă mai sus conduce la o altă opoziție, nu mai puțin importantă. Expresia lingvistică include o structură muzicală, care se manifestă în primul rând printr-un anumit ritm, o anumită intonație. Structura ritmică, de exemplu, este inevitabilă, atât în limbajul științific cât și în cel poetic. Dar, așa cum am observat mai sus, semnificația științifică este relativ independentă de expresie; ea este deci relativ independentă și de structura muzicală, în sensul că nici o structură muzicală nu i se impune cu necesitate. Acest fapt este explicat mai amănunțit în capitolul IV, unde se tratează modelarea matematică a structurlor ritmice. În schimb, semnificația poetică este inseparabil legată de o anumită structură muzicală, aceasta din urmă impunându-i-se deci cu unicitate. Semnificația poetică este deci impregnată de o structură muzicală, dar aceasta din urmă e asociată la o infinitate de semnificații poetice, distincte. Aderența semnificației poetice la o anumită structură muzicală este atât de importantă, încât limbajul muzical poate constitui un termen de referință față de care limbajul poetic să fie studiat ca o abatere. Structura muzicală a expresiei poetice este tot atât de importantă ca și structura ei lingvistică. Janos Petöfi pornește tocmai de la aceste două structuri, distingând în interiorul structurii lingvistice un subcomponent sintactic și unul semantic, iar în interiorul structurii muzicale un subcomponent fonetic și unul ritmic [245].

Paradigmatic – sintagmatic

Se știe că planul expresiei este dominat de axa sintagmatică, în timp ce planul conținutului este dominat de axa paradigmatică. Așa se

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

face că în limbajul poetic axa sintagmatică este mai importantă decât în limbajul științific, acesta din urmă fiind dominat de axa paradigmatică. Într-adevăr, după cum a rezultat de la punctele precedente, expresia poetică aderă în mod organic la semnificațiile ei, formând cu ele un tot indiscernabil, în timp ce o expresie științifică este doar un mijlocitor (dintr-o infinitate de alți mijlocitori) al semnificației științifice. Așa se și explică pentru ce cercetarea probabilist-informațională s-a referit într-o măsură considerabil mai mare la limbajul poetic decât la cel științific; o atare cercetare se pretează prin excelență aspectelor sintagmatice, deoarece acestea angajează un număr foarte mare de ocurențe asupra cărora acționează factori foarte variați, care fac dificilă detectarea unor legități deterministe. În schimb, aspectele paradigmatice angajează un număr relativ mai redus de elemente, anume pe acelea degajate prin analiză; aici predomină organizarea, structurarea, deci metodele logice și algebrice se impun.

Concordanță – neconcordanță, între distanța paradigmatică și cea sintagmatică

Dar dualitatea sintagmatic-paradigmatic oferă și o altă opoziție între limbajul poetic și cel științific. Este vorba de raportul dintre distanța paradigmatică și cea sintagmatică dintre două elemente. În limbajul științific, există o relativă concordanță între cele două distanțe; două elemente relativ apropiate sintagmatic provin din paradigme relativ apropiate sau continue (cum ar fi un verb tranzitiv și un complement drept sau un articol și un substantiv). În schimb, în limbajul poetic apare tendința de încălcare a acestei concordanțe, fie în sensul măririi distanței sintagmatice a unor elemente paradigmatic apropiate (de exemplu, în versul arghezian, *Cunoști în vreme visul că sfârșește*, verbul *sfârșește* și complementul său circumstanțial, *în vreme*, aflate în paradigme continue și care ar fi trebuit să fie vecine sintagmatic, au fost distanțate sintagmatic), fie, mai ales, în sensul micșorării distanței sintagmatice a unor elemente paradigmatic depărtate (un exemplu tipic în această privință îl oferă sinesteziile; sintagma eminesciană *, lună moale*, aduce în vecinătate sintagmatică două cuvinte aparținând celor mai depărtate paradigme senzoriale, paradigma văzului și aceea a tactilului). Această tendință de încălcare a concordanței dintre distanța paradigmatică și cea

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

sintagmatică oferă un cadru adecvat de tratare a numeroase tipuri de figuri poetice și, în special, a celor de tip metaforic sau relative la topică; un număr mare de devieri poetice, de natură aparent foarte diferită, capătă astfel o tratare uniformă, decurg dintr-un principiu unic.

Contexte scurte – contexte lungi

Importanța mărită pe care axa sintagmatică o are în limbajul poetioc conferă un rol corespunzător contextului, manifestarea tipică a dependenței sintagmatice. În limbajul științific, semnificația unui element poate fi detectată pe baza luării în considerație a unui context relativ mic și, de multe ori, nu este necesar nici măcar acest context restrâns. Semnificațiile termenilor și simbolurilor sunt aici atât de bine determinate de definiții, modul de operare cu diferitele elemente introduse este atât de bine reglementat de convențiile preliminare, încât apare o puternică tendință spre acontextualitate, spre independență contextuală. În schimb, în limbajul poetic, dimpotrivă, sunt necesare contexte relativ lungi pentru a putea sesiza cu o aproximație cât mai bună valoare poetică a unui element. Se manifestă un proces de compensare a marii răspunderi pe care trebuie să și-o asume expresia poetică, pentru a da seama de o infinitate de semnificații pe care le reprezintă cu exclusivitate. Este natural ca o parte din această răspundere să fie transferată contextului. Contextul se arată înțelegător față de această situație, dar pentru a putea prelua o parte din răspundere, pune condiția de a fi suficient de mare.

Logic – alogic

Caracterul cuantificat, discret al semnificației științifice, faptul că această semnificație este confruntată în permanență cu cei doi poli ai gândirii logice, adevărul și falsul, fac ca limbajul științific să stea sub semnul opoziției dintre adevăr și fals. Aceasta imprimă limbajului științific un caracter predicativ (Guiraud [159], p. 471) și logic (Todorov [277], p. 99). Cu totul alta este situația în limbajul poetic. Este absurd să ne întrebăm dacă luna este într-adevăr o fecioară, așa cum o interpelează Eminescu. Limbajul poetic este în afara opoziției dintre adevăr și fals, tot așa cum el este (cel puțin într-o anumită măsură) în afara opoziției dintre gramatical și negramatical. Așa cum, din punct de vedere gramatical, limbajul poetic este studiat, în ultima vreme, în cadrul oferit

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

de diferitele nivele de semigramaticalitate asociate unei gramatici generative și cu ajutorul amalgamărilor semantice care se pot defini în cadrul componentului semantic al unei astfel de gramatici (a se vedea, în această privință, și E. Vasiliu [284]), din punct de vedere logic, limbajul poetic s-ar plasa fie în cadrul unor logici cu mai multe valori, fie în cadrul unei teorii a mulțimilor „prost definite", de genul celor preconizate de Zadeh [(873], [874], bibliografia suplimentară) sau Gentilhomme ([215], bibliografia suplimentară). Un sistem formal, capabil să genereze un număr de enunțuri adevărate, ar putea fi luat ca sistem de referință pentru definirea unor nivele de semiadevăr, după modelul gradelor de gramaticalitate din teoria lui Chomsky [87] și al semipropozițiilor în sensul lui Jerrold J. Katz [194].

Opoziția pe care tocmai am discutat-o ne dă prilejul să observăm avantajul de a considera drept termen de referință în cercetarea limbajului poetic nu limbajul cotidian, cum se procedează de obicei, ci limbajul științific. Într-adevăr, limba naturală nu se caracterizează printr-o structură logică, deoarece ea abundă în expresii figurate (care nu sunt totuși și poetice), expresii care nu încap în structura logică, oricât de generală am considera-o pe aceasta din urmă. Tocmai această situație i-a determinat pe unii cercetători (vezi, de exemplu, Todorov [277]) să considere inacceptabilă opoziția logic-alogic în problema care ne preocupă. Numai limbajul științific oferă acea structură deplin logică în raport cu care limbajul poetic să constituie într-adevăr o deviere spre alogic. Trebuie, însă, să observăm și aici o anumită dificultate. Ultimele decenii au adus pe primul plan, în cadrul teoriilor axiomatizate, așa-numitele propoziții indecidabile; o propoziție este indecidabilă în raport cu un anumit sistem de axiome, dacă nici ea, nici negația ei nu vin în contradicție cu sistemul de axiome. Este deci clar că propozițiile indecidabile nu-s nici adevărate, nici false. Dar simplul fapt că problema dacă ele sunt adevărate sau false nu e lipsită de sens arată deosebirea esențială dintre ele și enunțurile poetice, enunțuri pentru care problema menționată este lipsită de sens.

Denotație – conotație

Avantajul considerării limbajului științific ca termen de referință în cercetarea limbajului poetic apare și în cercetarea sensurilor secundare, atât de importante în poezie. Avem în vedere una dintre cele mai de

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

seamă opoziții dintre limbajul științific și cel poetic: aceea dintre denotație și conotație. O discuție foarte amănunțită a diferitelor concepții despre denotație și conotație se găsește la Georges Mounin (capitolul 10 din [525], bibliografia suplimentară). Vom recurge la acea concepție care, prin punctul de vedere foarte larg pe care îl adoptă și prin precizia ei, ni se pare cea mai adecvată în problema care ne interesează. După această concepție, care este datorită lui Todorov ([277], p. 30), dar care se apropie de unele idei ale lui Hjelmslev, denotația unui obiect sau cuvânt este dată de funcția inițială, fundamentală a obiectului (respectiv, a cuvântului), în timp ce orice altă funcție pe care un obiect sau un termen o cumulează are un caracter conotativ. (Tot de la ideile lui Hjelmslev, dezvoltate ulterior de elevi ai săi ca Johansen [306], bibliografie suplimentară, și Sörensen [734], bibliografie suplimentară, a pornit recent și T. A. van Dijk [115]). Așadar, funcția denotativă a umbrelei este aceea de a ne feri de ploaie, în timp ce folosirea umbrelei pentru a goni o pisică are un caracter conotativ. Dar, sunt oare accepțiunile denotative totdeauna la fel de riguros fixate, ca în cazul umbrelei? În limba naturală, accepțiunile denotative ar putea fi considerate cele date de dicționar, dar de multe ori nici dicționarele nu diferențiază sensurile denotative de cele conotative. De obicei, primul sens care figurează într-un articol de dicționar este denotativ. Dar, un cuvânt poate avea mai multe sensuri denotative, deci acestea trebuie căutate, la rigoare, și printre sensurile următoare. Trebuie să observăm, totodată, că dicționarele nu omit nici unele sensuri conotative mai importante și, prin însuși acest fapt, prin simpla inserare în dicționar a unui sens conotativ, acesta își pierde oarecum caracterul conotativ și se convertește într-unul denotativ. Această graniță dintre denotație și conotație e foarte greu de fixat, există o continuă migrație a sensurilor conotative spre cele denotative. Să luăm, de exemplu, cuvântul *noapte*. În *Dicționarul limbii române moderne* (Editura Academiei, 1958) se dă ca sens fundamental (deci, denotativ) al acestui cuvânt acela de „interval de timp, durând de seara până dimineața, în care soarele se află sub orizont și în care este întuneric". Se dă, apoi, ca sens figurat (deci, conotativ!) accepțiunea de „întuneric, întunecime", dar deosebita răspândire pe care a căpătat-o această conotație a împins-o spre zona denotativă. Dar, articolul de dicționar ar fi putut continua aici cu alte sensuri ale lui *noapte*, sensuri mai conotative decât acela de „întuneric", însă, fiind angajate și ele într-un proces de

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

deconotativizare. Avem în vedere pe *noapte* cu sensul de „moarte", pe *noapte* cu sensul de „uitare", „dispariție", ca în versul eminescian *Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este* („Venere și madonă").

Este, deci, clar că limbajul cotidian nu oferă posibilitatea unei delimitări riguroase a conotațiilor de denotații. Această posibilitate este, însă, oferită din plin de către limbajul științific. Nu insistăm aici asupra acestui fapt, deoarece el este prezentat pe larg în capitolul III. Pentru un punct de vedere diferit, vezi Markkwardt [277].

Rutină – creație

Este, deci, clar în lumina celor discutate la punctul precedent, că o conotație uzată își pierde, prin însuși acest fapt, natura ei conotativă și se convertește treptat într-o nouă denotație. Starea poetică a limbajului este favorizată de conotațiile proaspete, inedite. Inovația lingvistică și singularul lingvistic creează premise favorabile dezvoltării limbajului poetic. Limbajul poetic stă sub semnul inovației, al ineditului, al creației, nu numai din punctul de vedere al conotațiilor, dar și din celelalte puncte de vedere. În opoziție cu acesta, limbajul științific stă sub semnul rutinei, al standardizării, al stereotipiei, aici modul de exprimare se supune convențiilor stabilite prin anumite considerații preliminare sau printr-o anumită terminologie și notație acceptate prin convenții anterioare (O dezvoltare mai amplă a acestei idei este dată în capitolul III).

Stereotipii generale – stereotipii personale

Totuși, opoziția *rutină-creație* reflectă doar parțial situația existentă în cele două limbaje, din punctul de vedere al caracterului repetat sau inedit al elementelor folosite. Limbajul poetic nu este lipsit de elementele iterative, nu este lipsit de șabloane. Acestea apar la toate nivelele poeziei, de la cel prozodic, trecând prin cel sintactic, și până la cel semantic. Însă, în timp ce fenomenele recurente din limbajul științific sunt convenționale și generale, cu alte cuvinte, stabilite printr-o reglementare anterioară și respectate de cuasiunanimitatea celor ce folosesc acest limbaj, fenomenele recurente din limbajul poetic nu sunt convenționale, ci naturale, nu sunt generale, ci singulare, aparținând exclusiv unui anumit creator. Șabloane și stereotipii există atât în limbajul științific, cât și în cel poetic, dar în timp ce stereotipiile limbajului științific sunt aceleași pentru toți cei ce-l folosesc, stereotipiile limbajului poetic sunt altele

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

pentru fiecare creator (cel puțin aceasta este tendința care animă pe orice poet). Cu cât un poet este mai mare, cu atât șabloanele sale sunt mai pregnante, mai personale. Acesta este și motivul pentru care poeții mari sunt parodiați mai ușor decât poeții de a doua mărime. Nu există creație pură, creația pură e un aer prea tare, pe care omul nu-l poate respira, creația omenească e inevitabil îmbibată de anumite procedee rutinare, de o anumită tehnică, ce se învață. Nu întâmplător, primul model algebric de poezie a fost modelul parodiei, obținut cu ajutorul unui automat (I. I. Revzin, comunicare la *Consfătuirea asupra metodelor matematice în studiul literaturii,* din 1964, din orașul Gorki, URSS). Fabricarea literaturii cu ajutorul calculatoarelor este o perfecționare a parodiei. Dar, prin această metamorfoză, parodia încetează de a fi un gen literar minor și devine un proces de cunoaștere profundă a operei literare. Într-adevăr, modelarea pe calculator duce la ultimele consecințe aspectele combinatorii ale structurilor stereotipe prezente în opera literară. Aici se inserează arta permutațională preconizată de Abraham Moles, experiențele lui Max Bense și Stanislaw Ulam. La noi în țară, Edmond Nicolau a compus, prin tehnica montajului aleator, două catrene, pornind de la rubaiyatele marelui poet-matematician Omar Khayyam. Rubaiyatele au fost segmentate la întâmplare în fragmente de mărimi diferite și, pe baza unui algoritm și prin folosirea numerelor aleatoare, aceste fragmente au fost recombinate, cu ajutorul calculatorului. Din păcate, stereotipiile marilor scriitori români nu au fost încă mimate pe calculator; dar, este clar că jocul repetițiilor la George Bacovia și la Zaharia Stancu, sintaxa contorsionată a lui Tudor Arghezi și atâtea alte fenomene recurente din literatura română pot fi descrise algoritmic. Dadaismul și lettrismul, prin accentul pus pe aspectul combinator al elementelor, prefigurează experimente cibernetice. Dar, multe dintre stereotipiile poeziei sunt foarte ascunse, se lasă greu detectate, și tocmai aici, în detectarea acestor stereotipii ascunse, de cele mai multe ori cu caracter global, se manifestă eficacitatea poeticii structurale și a poeticii matematice. Așa cum poetica structurală e o premisă a poeticii matematice, aceasta din urmă este o premisă a poeticii cibernetice. Fabricarea literaturii cu ajutorul calculatoarelor nu este, însă, menită să înlocuiască creația poetică omenească, ci dimpotrivă, s-o înlesnească pe aceasta din urmă, printr-o înțelegere mai bună a aspectelor ei rutinare. Înțelegând mai bine virtualitățile combinatorii ale elementelor recurente ale limbajului po-

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

etic, distanțându-ne de acestea și obiectivându-ne în raport cu ele, căpătăm o perspectivă mai profundă a aspectelor cu adevărat creatoare ale limbajului poetic. Simularea pe calculator a creației literare este însoțită de un umor sec, involuntar, care constituie o atitudine formidabil de critică față de această creație.

Explicabil – inefabil

Limbajul științific este dominat de elemente explicabile, în timp ce limbajul poetic este dominat de elemente inefabile. Aceasta este o opoziție fundamentală dintre cele două limbaje. Dar, inefabilul de azi se poate converti în explicabilul de mâine. Am emis, la pagina 270, ipoteza că sursa inefabilului poetic se află în contradicția dintre natura discretă a expresiei poetice și natura continuă a semnificației poetice. Am arătat, totodată, la pagina 275, că această contradicție se atenuează datorită acțiunii puternice a contextului poetic, un context de mărime incomparabil mai mare decât cel științific. Dar, dezlănțuirea combinatorie a calculatorului electronic are, printre efectele sale, și crearea unui număr foarte mare de contexte, a căror acțiune cu greu poate fi evaluată pe o cale deterministă. Această incapacitate de evaluare este generatoare de inefabil. Nu se poate nega că, într-o anumită măsură, inefabilul nu-i decât numele discret și eufemistic al ignoranței. Calculatorul electronic îndeplinește o funcție explicativă în raport cu creația literară, dar, în același timp, el este generator de inefabil poetic, deoarece numărul contextelor pe care le generează prin activitatea sa combinatorie este de un ordin de mărime net superior față de numărul elementelor supuse combinărilor. Din această dialectică a explicabilului și a inefabilului rezultă o modelare complexă a creației poetice. Din acest motiv, simularea matematică și cibernetică a poeziei, simulare căreia, deocamdată, nu-i putem recunoaște decât un rol marginal în procesul de analiză și înțelegere a poeziei, poate deveni, într-un viitor apropiat, un adevărat „cui al lui Pepelea" în casa criticii literare.

Luciditate – vrajă

Tocmai datorită incapacității de a-și explicita și diferenția semnificațiile cu care este încărcat, de a evita elementul inefabil, limbajul poetic îl domină pe om, îl menține pe acesta în starea „religioasă" a

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

vrajei. Prin contrast, limbajul științific, dominat de artificialitate și convenționalism, este dominat de om, reclamând din partea acestuia o stare de luciditate.

Previzibil – imprevizibil

Folosirea conotațiilor, natura alogică și incapacitatea de a stăpâni ansamblul de sensuri cu care este dotată expresia poetică, conferă limbajului poetic un grad înalt de nedeterminare la nivelul îmbinărilor de cuvinte și morfene. Această situație se opune celei existente în limbajul științific, unde structura logică, riguros silogistă, univocitatea semnificațiilor și caracterul convențional al modului de exprimare micșorează mult nedeterminarea textului. Probabil că împrejurări de această natură l-au condus pe Riffaterre să interpreteze contextul stilistic drept un model accidentat de prezența unui element nepredictibil ([44] din bibliografie cap. IV, p. 208). Trebuie, totuși, să observăm că în limbajul științific și în cel poetic acționează și alți factori, al căror efect este diferit. Astfel, sinonimia infinită a limbajului științific, despre care am vorbit la pagina 33, este de natură să micșoreze posibilitatea de a anticipa evoluția unui text științific, atunci când se cunoaște doar o parte inițială a sa. Într-adevăr, chiar dacă logica textului ne permite să prevedem continuarea sa, această continuare este exprimabilă într-o infinitate de moduri, dintre care doar unul, corespunzător stilului autorului, se realizează. Pe de altă parte, într-un text poetic evoluția fenomenelor recurente este de multe ori sugerată chiar de partea inițială a textului. (Acest fapt este adevărat în special pentru fenomenele recurente la nivel prozodic-ritm, rimă etc. – dar, se manifestă cu putere și la nivel sintactic sau semantic, așa cum s-a arătat într-un mod profund și convingător de către Walter A. Koch, în cartea sa [11], menționată în bibliografia capitolului VII). Această previzibilitate a fenomenelor recurente tinde să micșoreze nedeterminarea unui text poetic. Alte aspecte ale acestei probleme sunt discutate la sfârșitul capitolului VI.

Modificări și funcționalitate

Am prezentat, în cele de mai sus, o parte din opozițiile dintre limbajul științific și cel poetic. Chiar din modul în care au fost ele absolutizate, s-a putut desprinde faptul că am avut în vedere niște concepte

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

ideale de limbaj științific și limbaj poetic, în raport cu care textele științifice concrete și textele poetice concrete nu-s decât niște aproximații. Conceptele noastre exprimă tendințe pe care le manifestă cele două tipuri de texte, ele sunt rezultatul unor procese de abstractizare, de radicalizare a unor fenomene care ni s-au părut semnificative. Trebuie, totodată, să observăm că cele două limbaje sunt, în principiu, formate din aceleași fraze, fiecare frază având o ipostază de limbaj științific și una de limbaj poetic. Versul lui Jacques Prévert din *Page d'écriture* „Deux et deux quatre" poate fi întâlnit și într-o carte de aritmetică, dar ceea ce diferă sunt ipostazele celor două apariții. Contextul, ambianța generală a textului decid de fiecare dată despre care ipostază este vorba.

Opozițiile descrise oferă un cadru adecvat pentru studiul diferitelor aspecte ale celor două limbaje, pentru înțelegerea rolului pe care îl au expresiile figurative și diferitele categorii gramaticale în cele două limbaje. Pentru a da un singur exemplu, ne vom referi la diferitele tipuri de modificatori (în engleză *shifters*, în franceză *embrayeurs*). Noțiunea de modificator, datând încă de la Jespersen, include diferitele cuvinte al căror sens variază după situație. Roman Jakobson precizează această noțiune, observând că semnificația generală a unui modificator nu poate fi definită în afara unei referințe la mesaj (298] din bibliografia suplimentară, p. 178). Trebuie să observăm că natura nedeterminată (în sensul variabilelor din analiza matematică) a modificatorilor se manifestă chiar la nivelul denotativ al limbajului. Această situație conferă modificatorilor un rol important în deschiderea unui text, în amplificarea ambiguităților sale. În felul acesta, rolul modificatorilor apare într-o lumină nouă, dacă ei sunt puși în legătură cu opoziția închidere-deschidere dintre limbajul științific și cel poetic. Modificatorii (în special pronumele personale) au o funcție cheie în limbajul poetic și poate că această situație nu e străină nici de observația lui Pierre Guiraud [159], conform căreia pronumele personal, cu cei trei membri ai săi (persoana întâi, a doua și a treia), este singura categorie gramaticală care nu lipsește din nici o limbă naturală. Jocul persoanelor este revelator în numeroase opere poetice și faptul acesta am încercat să-l ilustrăm în capitolul VII. Rolul modificatorilor deosebește esențial limbajul poetic de cel științific. În primul, modificatorii mărește deschiderea și alimentează ambiguitatea textului, căruia îi adaugă un număr considerabil de conotații, în timp ce, în cel de-al doilea, modificatorii nu părăsesc niciodată funcția denotativă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Opoziția explicabil-inefabil ar putea să arunce o umbră de îndoială asupra posibilității de a se studia limbajul poetic prin mijloace logice. Matematicianul poate, însă, transforma acest obstacol într-un avantaj. Mai întâi, în loc să se studieze limbajul poetic în sine și să se insiste asupra a ceea ce este, prin definiție, inexplicabil, este mai indicat să se deducă informațiile asupra structurii limbajului poetic din opozițiile care se manifestă între acest limbaj, pe de o parte, și limbajul științific și cel muzical, pe de altă parte. Preconizăm, deci, o descriere funcțională și opozițională a limbajului poetic, o descriere care are în vedere raporturile sale cu „limbajele vecine". Opozițiile dintre limbajul poetic și cel științific au un caracter formal foarte pronunțat, fapt care rezultă – sperăm – din prezentarea de mai sus și din formalizarea întreprinsă în capitolul IV. Se manifestă aici un fenomen deosebit de interesant din punctul de vedere al metodologiei științelor: o entitate situată, în ceea ce privește organizarea ei internă, la un nivel inferior de structuralizare și formalizare, poate contracta opoziții riguros formalizate cu alte entități.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

SOLOMON MARCUS

FIGURILE POETICE*

Figurile poetice, ca abateri de la limbajul științific

În stadiul actual al cercetării structurale a limbajului poetic, există o discrepanță între numărul mare de studii la nivelul analizei de text și numărul mic al cercetărilor situate la un nivel mai înalt de abstractizare, la care să se modeleze logic aspectele sale fundamentale. Cea mai obișnuită reprezentare aproximativă a limbajului poetic și, în special, a figurilor poetice este aceea a abaterilor de la normă. Deși, insuficiența acestei reprezentări a fost, deseori, relevată în ultima vreme, teoriile propuse în loc n-au făcut decât să introducă – cum s-ar spune, pe ușa din dos – tot abaterile de la normă.

Uneori s-a observat că, în numeroase cazuri, nu știm care este norma. Alteori s-a atras atenția asupra faptului că reprezentarea limbajului poetic ca o simplă abatere, ca o deviere de la limbajul cotidian, corespunde destul de bine poeziei clasice pe care vechea retorică o vedea ca o împodobire a limbajului natural, dar este inadecvată poeziei moderne, al cărei limbaj este esențial deosebit de limbajul având drept unică funcție pe aceea de comunicare. Aceste critici ni se par legitime, dar explicarea și consecințele lor urmează abia să fie dezvoltate. Limbajul cotidian este, în fapt, așa cum observăm și în capitolul II, rezultatul unei îmbinări specifice de elemente ale limbajului științific și elemente ale limbajului figurat sau chiar poetic; caracterul eterogen al limbajului cotidian îi conferă acestuia o anumită complexitate. Este, deci, clar că natura

* În *POETICA MATEMATICĂ*, Editura Academiei RSR, București, 1970, p. 145-155. (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

limbajului cotidian nu poate fi elucidată decât după ce se întreprinde investigarea acelor limbaje din care limbajul cotidian își procură elementele: limbajul științific și limbajul poetic. A lua ca normă, în studiul limbajului poetic, situația existentă în limbajul cotidian, înseamnă a dori să studiezi ceea ce este mai simplu cu ajutorul a ceea ce este mai complicat, înseamnă deci a adopta un demers invers celui pe care știința îl adoptă și care constă în studiul fenomenelor mai complexe pe baza rezultatelor obținute în studiul fenomenelor mai puțin complexe. Pentru a fi consecvenți cu metodologia naturală a cercetării științifice, trebuie deci să studiem mai întâi limbajul științific și limbajul poetic (așa cum se procedează în capitolul IV). Deoarece limbajul științific, mai cu seamă în forma sa supremă – aceea a limbajului matematic – are o structură pronunțat logică și discretă, stereotipă și standardizată (așa cum rezultă din capitolul III), este firesc ca tocmai el, limbajul științific, să constituie punctul de plecare, punctul de reper în raport cu care se studiază limbajul poetic. De altfel, tocmai acest punct de vedere a fost adoptat în capitolele II și IV. Este natural ca același punct de vedere să fie adoptat și în capitolul de față. Așadar, în rolul obișnuitei norme în raport cu care se apreciază gradul de deviere a figurilor poetice se va lua situația existentă în limbajul științific. Acest punct de vedere ar putea să pară unora nefiresc, deoarece limbajul științific ne este mai puțin familiar decât limbajul cotidian, considerat de obicei ca normă, ca termen de apreciere a limbajului figurativ. Însă, această situație privilegiată a limbajului cotidian privește aspectul intuitiv, nu și cel științific. Structura limbajului științific este profund matematică, în timp ce structura limbajului cotidian rămâne totdeauna sub influența unui mare număr de factori empirici, alogici. Luând ca termen de referință un limbaj cu un pronunțat caracter logic și discret, și devierile de la acest limbaj vor putea fi mai ușor apreciate din punctul de vedere al structurii lor logice, vor putea fi uneori măsurate cu deosebită finețe, prin folosirea unor instrumente matematice adecvate. De fapt, din punct de vedere practic, în multe studii de poetică relative la opere bine determinate, aprecierea figurilor poetice ia, în mod implicit, ca termen de referință, limbajul științific, deși, în mod explicit, se reclamă de la norma reprezentată de limbajul cotidian. Putem spune deci că, de cele mai multe ori, punctul de vedere adoptat aici nu face decât să transforme într-o situație explicită și de drept anumite practici implicite ale cercetătorilor în domeniul poeticii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Limbajul poetic, văzut ca o deviere de la o anumită normă, a făcut obiectul unui număr considerabil de investigații, începând cu *Poetica* lui Aristot și până în zilele noastre. Abaterile de la normă pot fi clasificate în mai multe feluri: a) Din punctul de vedere al opoziției local-global; b) din punctul de vedere al sensului în care ele sunt dirijate (Saporta); c) din punctul de vedere al poziției normei față de textul considerat (Levin); d) din punctul de vedere al nivelului lingvistic la care are loc abaterea; e) din punctul de vedere al faptului dacă este afectată selecția sau combinarea elementelor (R. Jakobson – I. Fonagy).

După criteriul a) al opoziției local-global, abaterile pot fi locale sau globale. Cele locale privesc un termen sau o parte determinată a textului, cele globale privesc întregul text. Astfel, folosirea unei metafore constituie o abatere locală, în timp ce frecvența anormal de mare sau de mică a unui sunet într-o poezie constituie o abatere globală. Abaterile globale au, de obicei, un caracter statistic.

După criteriul b) al dirijării, abaterile sunt de două feluri, după cum ele provin din suspendarea unor restricții existente în normă (abateri negative) sau din introducerea unor restricții suplimentare, față de cele existente în normă (abateri pozitive). Cele mai multe abateri negative provin din încălcarea gramaticalității. Așa se întâmplă, de exemplu, în versul eminescian *Și-ncepu încet să sune / Fermecat și dureros, / Inima-i creștea de dorul / Al străinului frumos* [16]. Un exemplu tipic de abatere pozitivă în poezie îl constituie rima.

După criteriul c) al poziției normei față de textul studiat, deosebim abateri interne, adică față de norma care guvernează cea mai mare parte a textului, și abateri externe, adică față de o normă existentă dincolo de limitele textului analizat. Astfel, în poezia „*Singur*" din ciclul „*Scântei galbene*" al lui George Bacovia, fiecare vers este format din 9 silabe, cu excepția versului „*În mii de fluiere cântă*", format doar din 8 silabe. Putem interpreta acest fapt ca o abatere internă de la norma de 9 silabe pe vers, existentă în cea mai mare parte a poeziei. În același timp, observăm că, în timp ce versul „În mii de fluiere cântă" este alcătuit, din punct de vedere ritmic, dintr-un amfibrach, un dactil și un trohen, toate celelalte versuri ale poeziei sunt alcătuite din câte trei iambi și un amfibrach: „Odaia mea mă înspăimântă / Cu brâie negre zugrăvită /

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Prin noapte, toamna despletită / În mii de fluiere cântă". Primele trei versuri au structura ritmică ∪–∪–∪–∪–∪, în timp ce ultimul are structura ∪–∪–∪∪–∪. Avem, astfel, o a doua abatere internă, privind de astă dată structura ritmică a poemului.

În ceea ce privește abaterile externe, aici intră toate constrângerile prozodice, precum și unele fapte cu caracter grafic cum ar fi, scrierea cu literă mare a fiecărui început de vers, dispunerea versurilor pe strofe etc. Toate aceste fapte sunt abateri față de norma existentă în limbă.

Este vizibil că, în discutarea abaterilor interne, am dat normei o accepțiune pur statistică; norma unei opere este totalitatea fenomenelor cu o frecvență superioară lui 1/2 în acea operă. Este aici o accepțiune destul de diferită de aceea preconizată în introducerea la capitolul de față. Ar exista și o altă posibilitate, pe care nu o discutăm aici; aceea de a considera ca normă internă abstracțiunea care rezultă din trecerea la gradul zero al textului operei, în sensul în care această expresie este folosită de Roland Barthes. Orice text poetic își are un text științific subiacent, obținut prin desprinderea cuvintelor din starea lor de grație (pentru a folosi o expresie sugestivă a lui Lucian Blaga) și readucerea lor în „starea de relaxare", în ipostaza nonfigurativă.

Abaterile, din punctul de vedere al nivelului lingvistic

Să trecem acum la criteriul d) al nivelului lingvistic la care se manifestă abaterea. Aici distingem cinci tipuri de abateri, după cum ele se manifestă la nivel grafic, fonologic, morfologic, sintactic sau semantic. Ca exemple de abateri la nivel grafic, avem dispunerea textului poetic în versuri, scrierea cu literă mare a fiecărui început de vers, așezarea versurilor în strofe. Dintre abaterile la nivel fonologic citâm aliterațiile, asonanțele și rimele.

Samuel R. Levin și-a exprimat îndoiala asupra interesului pe care l-ar prezenta structura morfologică din punct de vedere poetic, de aceea, el nici nu consideră nivelul morfologic drept unul dintre nivelurile posibile de manifestare a abaterilor de la normă. El afirmă textual: „It does not appear to me that the morphological structure of poetic language is especially interesting from the point of view of deviation". (N-am impresia că structura morfologică a limbajului poetic prezintă un interes deosebit din punctul de vedere al devierii; [30], p. 229). Este posibil ca, pentru limba engleză, limbă cu o structură morfologică săracă, abaterile la nivel

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

morfologic să fie neînsemnate. În limbile flexionare, însă, ele nu pot fi neglijate. Astfel, în limba română, întâlnim numeroase abateri la nivel morfologic în versurile lui Eminescu. Un număr mare de exemple de acest fel sunt date în articolul acad. Al. Rosetti și al lui I. Gheție ([42], p. 175-180). Și mai semnificativ ni se pare faptul că, uneori, existența unui întreg poem stă sub semnul abaterilor la nivel morfologic. Așa se întâmplă în amplul poem „*Cântecul berzei*", al lui Ion Gheorghe [20]. Iată câteva spicuiri din acest poem: *Haideți fraților să cântăm despre voi / Ca și când n-ați fi muriți,* sau: *Cum răspunde-voi șarpelui / Când eu însumi nu te-am lăudat la prânz, la jumătatea sacului de sămânță / când eu însumi nu te-am lăudat, oame? / Nu se plânge viilor cât se plânge morților, / viilor și pomilor, / copacilor și copacelor / nu se plânge stejarului și stejarei / cât se plânge scândurilor dintre ei / nu se plânge fructului și fructei, / cât se plânge cenușei din ele,* sau: *Îngăduie șarpe, și pricepe firea / acolo-i taina mea, pieire ție / în nici-o zodie nu se umblă singur: fagul are fagă, ulmul ulmă / cireșul cu cireșița se sfătuiește, / zmeul cu zmeurița, fagul cu faga, / grâul cu grâna, sângerul cu sângera / cum se lasă zodiile-n luna martie: / stă femeia la un capăt al lucrului și plânge / așteptarea lucrului pereche,* sau, la sfârșit, *De ce ești tu stejara stejarului / și zmeura zmeurului și faga fagului?*

Un exemplu de abatere la nivel sintactic întâlnim în poezia „*Schiță pentru un autoportret*" de Alexandru Philippide [(39], p. 53-54). Aici toate versurile sunt propoziții declarative, cu excepția a trei versuri, de natură interogativă-exclamativă: *Singur? Ce vorbă lipsită de-nțeles. / Sunt tu și el și voi atât de des / De-atâtea ori Sfinx și Edip.* Avem aici o abatere internă la nivel sintactic, deoarece ea are loc în raport cu o normă existentă chiar în cadrul poemului.

Alte tipuri de abateri

Însă, cele mai numeroase abateri de la normă întâlnite în poezie sunt cele la nivel lexical. Aici intră câteva dintre cele mai importante figuri poetice, dintre care se detașează metafora și metonimia.

Este, poate, interesant de observat că, deși abaterile la nivel lexical sunt cele mai frecvente, există poeme de o mare putere emotivă, din care aceste abateri lipsesc cu desăvârșire, cel puțin sub aspect local. În această situație se află poezia lui Jacques Prévert „*Le déjeuner du matin*". Referindu-se la poemele lipsite de tropi lexicali, Roman Jakobson observă că „sărăcia tropilor lexicali este astăzi echilibrată de o profunzime de

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

tropi și de figuri gramaticale" (24], p. 120). Trebuie să constatăm că din poemul citat al lui Prévert lipsesc nu numai abaterile lexicale c u caracter local, ci și orice abatere morfologică sau sintactică cu caracter local. Acest fapt este semnificativ pentru simplitatea mijloacelor cu care Jacques Prévert stârnește emoția poetică.

Nici unele din poeziile lui Bacovia („*Fanfară*" și „*Unei fecioare*" din ciclul „*Scântei galbene*", „*Destul*" din ciclul „*Cu voi*") nu sunt departe de situația semnalată mai sus.

În ceea ce privește criteriul e), distingem abateri sintagmatice (în timp) și paradigmatice (în cod), după cum ele afectează axa combinării sau axa selecției. Abaterile de topică sunt exemple tipice de abatere sintagmatică, în timp ce înlocuirea unei categorii gramaticale prin alta, neobișnuită în contextul dat (a singularului prin plural, a trecutului prin prezent, a substantivului prin adjectiv etc.) este o abatere paradigmatică.

Combinarea diferitelor clasificări ale abaterilor

Să încercăm acum să inventariem tipurile de abateri de la normă care rezultă din combinarea celor cinci clasificări de mai sus. Trebuie, însă, să ținem seama de unele fapte care complică puțin problema:

A) Nu toate tipurile teoretic posibile de abateri sunt realizabile. Astfel, pentru a da un singur exemplu, nu poate exista o abatere care să fie, în același timp, internă și globală. O abatere internă are obligatoriu un caracter local.

B) Există abateri de la normă care nu aparțin unui singur nivel, ci mai multor nivele. Astfel, paronomasia angajează simultan nivelul fonologic și cel lexical. În versurile citate mai sus, din poetul Ion Gheorghe, există, alături de abateri la nivel strict morfologic (*muriți, oame* etc.) și multe abateri care privesc atât flexiunea, cât și formarea cuvintelor, deci atât nivelul morfologic, cât și cel lexical (*stejara, faga, grâna, ulma, copacelor* etc.).

De altfel, cele mai numeroase abateri de la normă sunt tocmai cele aparținând mai multor nivele. După cum rezultă din cercetările lui H. Putnam [40], N. Chomsky [10], P. Ziff [51], [52], [53] și, în special, din cercetările mai recente ale lui Uriel Weinreich [50], foarte rar se poate spune despre o abatere de la normă că este pur sintactică sau pur semantică, de cele mai multe ori fiind angajate atât nivelul sintactic, cât și cel semantic.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

C) Din punctul de vedere al poziției normei față de textul analizat, ar trebui considerat și un al treilea tip de abateri, pe care le-am putea numi *semiinterne* (sau *semiexterne)*. Într-adevăr, o abatere des repetată de numeroși poeți poate deveni o normă poetică generală, ea continuând însă a fi o abatere în raport cu norma existentă în limbă. Abaterile față de o normă poetică generală ocupă, deci, o poziție intermediară între cele interne și cele externe: este natural ca ele să fie numite *semiinterne*. De exemplu, prima apariție a versurilor albe a constituit o astfel de abatere față de norma poetică general admisă.

D) Există abateri, în același timp, interne și externe. Aceasta se întâmplă mai cu seamă la nivel sintactic, unde norma se manifestă de obicei sub formă globală, statistică. Să ne referim, de pildă, la conceptul de proiectivitate, introdus de Yves Lecerf și P. Ihm [28], concept care stabilește o legătură strânsă între ordinea lineară și ordinea structurală a unei fraze. Proiectivitatea unei fraze constă în faptul că din dependența (eventual, mediată) a unui termen *a* al frazei față de un alt termen *b* rezultă dependența (eventual, mediată), față de *b*, a oricărui termen cuprins între *a* și *b*. Condiția de proiectivitate constituie o restricție deosebit de puternică. De pildă, din totalul de 625 de fraze înzestrate cu o structură de dependență care se pot forma cu un vocabular de cinci cuvinte, numai 143 de fraze sunt proiective. Cu toate acestea, majoritatea propozițiilor corecte din limbile naturale sunt proiective. Astfel, din 10500 propoziții englezești, numai 610 sunt neproiective. Rezultă că o propoziție neproiectivă care apare într-un poem, în care majoritatea propozițiilor sunt proiective, va furniza o abatere, în același timp, internă și externă. Astfel, versul eminescian *„Trec zilele voioase și orele surâd"* prezintă un fenomen de neproiectivitate, deoarece *voioase* este dependent de *trec*, dar *zilele* nu este dependent de *trec*. Deoarece majoritatea versurilor din poemul căruia îi aparține acest vers sunt proiective, rezultă că versul amintit constituie o abatere, în același timp, internă și externă.

Diferite alte legități sintactice cu caracter statistic pot furniza, în mod corespunzător, norme în raport cu care să fie posibile abateri, în același timp, interne și externe. Așa sunt, de pildă, ipoteza lui Tesnière, ipoteza lui Yngve, ipoteza de structură propozițională a lui Lambek, ipoteza de structură arborescentă și altele. Valabilitatea statistică a ipotezei lui Tesnière (afirmând că fiecare termen al frazei admite cel mult un

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

regent) constituie o normă în raport cu care versul coșbucian „*De la gârlă-n pâlcuri dese / Zgomotoși copiii vin*" prezintă (prin dubla dependență a lui „Zgomotoși" față de cei doi termeni care-i urmează) o abatere, în același timp, internă și externă. (Pentru conceptul de proiectivitate, ipoteza lui Tesnière, ipoteza lui Lambek, ipoteza de structură arborescentă și pentru alte noțiuni de sintaxă structurală utilizate mai sus, a se vedea S. Marcus ([31], capitolul VI), precum și p. 175-181 din cartea de față.

Toate aceste fapte desmint aserțiunea lui S. R. Levin [30], conform căreia gramatica generativă este *singura* care a permis adoptarea unei norme în raport cu care să se poată considera abaterile externe la nivel sintactic. Prin aceasta nu vrem să micșorăm însemnătatea, pentru poetică, a gramaticilor generative, ci vrem doar să stabilim semnificația lor reală.

Gramaticile generative și abaterile poetice

Legătura dintre gramaticile generative și limbajul poetic a fost semnalată pentru prima oară de către N. Chomsky și G. A. Miller, în [11], p. 291-292. Aici Chomsky și Miller exprimă dezideratul ca o gramatică generativă să fie în așa fel construită, încât să asocieze o descriere structurală nu numai frazelor pe care ea le generează și care alcătuiesc mulțimea L a frazelor corecte în raport cu G, ci și tuturor celorlalte fraze pe vocabularul V pe care este definită L. Această descriere ar trebui să arate, penru fiecare frază pe vocabularul V, măsura în care ea se depărtează de frazele din V. O atare măsură ar introduce o ierarhie a frazelor, după gradul lor de gramaticalitate, adică după gradul în care ele se depărtează, ca structură, de cele din L. Chomsky și Miller observă că aceste devieri de la gramaticalitate constituie o sursă obișnuită de procedee literare și cvasiliterare: de multe ori ele, nu numai că nu duc la ininteligibilitate, dar furnizează chiar o anumită bogăție și concentrare a expresiei.

Primele idei despre gradele de gramaticalitate au fost dezvoltate de Chomsky în teza sa [9] și în articolul [10] și de către P. Ziff ([51], [52], [53]). O dezvoltare ulterioară a acestei idei a fost dată de G. A. Miller și N. Chomsky în articolul [53], unde în paragraful 1.5 (pag. 443-449) se indică o cale constructivă de obținere a unor grade intermediare de gramaticalitate. Ideile lui Chomsky și Miller au fost continuate de către

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Jerrold J. Katz în articolul [25]. Aceste cercetări au condus la necesitatea de a se aprofunda studiul componentului semantic al unei gramatici generative și legăturile sale cu componentul sintactic (J. J. Katz – P. Postal [26]).

Teoria gramaticilor generative pune studiul devierilor de la normă într-o lumină cu totul nouă. O gramatică generativă constituie o mașină care simulează activitatea lingvistică a creierului uman, iar devierile de la normă pot fi privite ca rezultatul unor modificări intervenite în activitatea acestor mașini. Aceasta implică, după cum observă Uriel Weinreich ([50], p. 470), perspectiva deosebit de promițătoare de a clasifica abaterile de la normă după regulile generative care sunt încălcate. Dar, dacă așa cum precizează Noam Chomsky, gramatica generativă urmează să-și extindă puterea explicativă și asupra frazelor pe care nu le generează, aceasta înseamnă că frazele poetice vor intra și ele în raza ei de acțiune și întregul limbaj poetic capătă o explicație uniformă. Conceptul de competență lingvistică, introdus în știință de către Chomsky, concept care constituie obiectul principal de studiu al teoriei gramaticilor generative, se extinde și asupra limbajului poetic, înglobând ceea ce autori ca Manfred Bierwisch [6] și Klaus Baumgärtner [5] numesc competență poetică și, respectiv, poeticitate. O mare însemnătate capătă aici posibilitățile de evaluare a complexității sintactice de tipul celor preconizate de Y. Bar-Hillel, A. Kasher și E. Shamir [3], de Roland Barthes ([4], p. 161-162) și de către Manfred Bierwisch și Klaus Baumgärtner, în articolele [6], [5] mai sus citate.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

CARLOS BOUSOÑO

POEMUL E O COMUNICARE*

FORMULAREA PROBLEMEI

INTENȚIA cărții de față ar putea să pară, în principiu, excesivă: și până nu demult ea ar fi și fost efectiv prea ambițioasă; obiectul strădaniilor noastre este nici mai mult nici mai puțin apropierea de cunoașterea a ceea ce este poezia ca realizare.

Sarcina noastră se va desfășura, deci, într-un plan foarte diferit, bunăoară, de acela în care se mișcă filozofii, și lucrul acesta trebuie avut în vedere de către cititorul cărții de față. Vom căuta aici numai în ce constă poemul ca structură: acest poem scris de cineva ieri, acela care a fost scris acum o mie de ani, și cel ce se va scrie, fără îndoială, mâine. Cu alte cuvinte, încerc să desprind în primul rând (repet însă, dintr-o anumită perspectivă științifică, nu filozofică) elementul esențial al liricii, acel ceva, acel „nu știu ce" – cum a spus primul, cred, Feijoo – care există întotdeauna într-un poem și datorită căruia poemul e poem și nu altceva; și încerc de asemeni să determin cum acest ceva, acest „nu știu ce" poate să se vădească în cuvânt și prin ce procedee. Caut, în sfârșit, cauza datorită căreia unele versuri, versuri simple sau versuri complicate, o strofă mică sau o compoziție amplă, ne emoționează. Mai precis: doresc să elucidez *semnificația* procedeelor poeziei pentru a obține explicația acesteia, sau altfel spus, legile aistorice[1] care o guvernează.

---

* apărut 1952, 1970. În TEORIA EXPRESIEI POETICE, Editura Univers, București, 1975, trad. Ileana Georgescu, p. 44-59. (n. ed.).

[1] A vorbi de legile aistorice ale poeziei nu înseamnă a crede în aistoricitatea artei. După cum vom vedea, arta este istorică pentru că legile ei aistorice devin istorizate în momentul împlinirii lor într-un mod determinat tocmai istoric, în fiecare moment literar. (Într-un mod asemănător explică Ortega – în *Pasado y Porvenir para el hombre*

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Într-un cuvânt, ceea ce urmărim nu este, deci, ceva practic, ci ceva teoretic: căutarea – firește că din punctul nostru de vedere, care nu exclude alte perspective – a celei mai adânci cauze a poeticului. Pentru aceasta ne vom preocupa aici de semnificația procedeelor pe care poetul le folosește. Investigația noastră va încerca, prin urmare, să dea răspuns la următoarea întrebare: de ce ne emoționează o metaforă sau un alt procedeu poetic? A răspunde la această întrebare și a aprofunda apoi răspunsul înseamnă, după cum vom vedea, a răspunde într-un anumit fel la alta: ce este poezia, cum se naște ea?

DEFINIȚIA POEZIEI DE LA CARE PORNIM

Pentru a căuta o soluție acestor necunoscute, trebuie să pornim de la o noțiune prealabilă, fără de care n-am putea face nici un pas înainte. Ceea ce trebuie să ne preocupe în primul rând este să cercetăm ce face poetul (sau ceea ce numim astăzi cu acest cuvânt) când se exprimă ca poet. Definiția dată de noi actului poetic trebuie să îmbrățișeze toate cazurile posibile : cele care au existat în trecut, precum și cele ce s-ar putea prezenta în viitor; atât actul poetic săvârșit de Garcilaso cât și cel pe care un poet contemporan e pe punctul să-l săvârșească, sau cel, pe care, la vremea lui, îl va înfăptui un poet al viitorului, *dacă acest concept de poetic nu se va fi modificat.* Restricția subliniată chiar acum, presupune ideea istoricității a însuși conceptului de poezie. Încercăm să definim, deci, ceea ce *astăzi* considerăm drept poezie din masa literaturii scrise cu această intenție, odinioară și în prezent. Fără să se opună acestei istoricități, definiția de la care vom porni, trebuie să fie satisfăcătoare și din punct de vedere general; în caz contrar, strădania noastră ar fi zadarnică. Să schițăm, în consecință, un prim enunț despre natura poeziei, pe care apoi îl vom îmbogăți și-l vom preciza succesiv.

Afirmația noastră inițială va fi următoarea: poezia trebuie *să ne dea impresia* (chiar dacă această impresie ar fi înșelătoare) că, prin intermediul unor simple cuvinte, ni se comunică o cunoaștere de o natură

---

actual, Obras Completas, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1962, vol. IX, p. 649 – posibilitatea de a face afirmații generale asupra omului, în pofida istoricității acestuia. Într-adevăr, aceste afirmații generale se pot face pentru că e vorba, spune el, de ceea ce matematicienii numesc „locuri goale" care trebuie umplute cu un conținut concret și câtuși de puțin general.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

foarte specială: cunoașterea unui conținut psihic, așa *cum este conținutul psihic în viața reală*. Cu alte cuvinte, a unui conținut psihic care, în viața reală se oferă ca ceva individual, ca un tot particular, sinteză intuitivă unică a elementelor conceptual-sensorial-afectiv. Definiția pe care o propun poartă (așa se întâmplă cu majoritatea definițiilor) o condensare de numeroase condiții pe care, desigur, trebuie să le lămurim, dacă nu vrem să păcătuim, chiar de la începutul cărții, de lipsă de precizie. Dar înainte de a fi absolviți – dacă e cazul, de o vină atât de gravă, prin precizări ulterioare – să ni se îngăduie să adăugăm îndată câteva cuvinte la această grabnică definiție dată de noi, pentru moment, poezia. Trebuie să indicăm succint rolul pe care îl are în comunicarea poetică, ceea ce, în mod obișnuit a fost numit *plăcere estetică*. Expresia adecvată ce se cere acestei comunicări este însoțită, în mod secundar, de un sentiment de plăcere încercat de autor și de ascultător sau cititor în același timp. Această plăcere este proprie oricărei expresii potrivite a unei cunoașteri chiar și celei pur conceptuale, nonpoetice[2]. Ne produce plăcere, bunăoară, expresia clară, exactă, succintă, a unei gândiri matematice sau, în general, științifice. Plăcerea estetică, așa cum o numește, poate mai adecvat, Sartre[3], „bucuria estetică", poate proveni, după părerea mea, din senzația de plenitudine vitală pe care o încercăm atunci când ne perfecționăm prin cunoaștere[4].

---

[2] După ce am scris cele de mai sus, am satisfacția să găsesc exprimată o părere asemănătoare afirmației mele în cartea semnată de Susanne K. Langer. *Philosophy in a New Key*, A Mentor Book, The New American Library, Inv., sixteenth printing. New York, f.a., pp. 218-220, capitolul intitulat „Geneza valorii artistice": „Plăcerea estetică este, deci, înrudită (deși nu identică) cu satisfacția de a descoperi adevărul". După publicarea primei ediții a cărții de față, am cunoscut lucrarea lui Susanne Langer în ediția Harper and Brothers Publishers, New York, 1954.

[3] Jean-Paul Sartre: *Qu'est-ce que la littérature*, éd. Gallimard, Collection Idées, Paris, 1969, p. 73: plăcerea estetică „pe care eu aș numi-o, mai degrabă, bucurie estetică".

[4] Ortega spune: „În ființa vie, orice necesitate esențială (și este evident adăugăm noi, că a *cunoaște este esențial necesar* omului) care izvorăște din însăși ființa omenească și nu survine accidental din afară este însoțită de voluptate" (José Ortega y Gasset, *Qué es filosofía?*, Obras completas, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1961, vol. II, p. 278).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Dar să ne limităm la tema noastră și să comentăm definiția schițată, deoarece câțiva din termenii folosiți cu acest prilej, bunăoară „comunicare", „cunoaștere", conținut psihic „așa cum este", ar putea să apară drept confuzii. Voi adăuga imediat că termenul de „cunoaștere", sinonim cu aceea că alți autori de tratate denumesc „percepție", „amintire calmă", „distanță psihică"[5], vrea să arate că poezia nu este pur și simplu, emoție, ci percepție de emoții, evocare senină de impresii și de senzații. Ceea ce se comunică nu este deci un conținut sufletesc real, ci *contemplarea* acestuia (care poate, într-adevăr, să ne producă atât nouă cât și autorului, sentimente, așa cum produce, în ambele cazuri, ceea ce am numit plăcere sau bucurie estetică). Conținuturile sufletești reale sunt numai simțite; dar poezia nu comunică ceea ce se simte, ci contemplare a ceea ce se simte, contemplare care, la rândul ei, repet, ne face sau ne poate face să reacționăm emotiv într-o direcție determinată; reacția pe care autorul o împărtășește, probabil tot din aceleași motive obiective ca și noi, așa cum am spus. Dacă poemul ar comunica pur și simplu, ceea ce se simte, atunci când autorul ar scrie că-l dor măselele, l-ar durea și pe cititor; când ar scrie că e îndrăgostit, s-ar îndrăgosti și cititorul. Comicul absurd la care duc asemenea idei este elocvent pentru distanța infinită care există între contemplare și trăire, între poezie și realitate, sau, în sens mai larg, între limbaj și realitate.

Prin urmare, limbajul nepoetic, are comun cu cel poetic, acest caracter contemplativ și se diferențiază de acesta, exclusiv prin caracterul celor contemplate. Limbajul nepoetic contemplă un singur component sintetic al conținutului sufletesc, componentul generic, conceptul, în timp ce prin poezie ni se produce impresia de a contempla conținutul sufletesc – așa cum este – în aspectul lui cu totul particular. Într-adevăr, reprezentarea pe care o avem despre obiecte, posedă contextura unui bloc nefragmentabil, în pofida unei posibile analize a lui, în trei componente, așa cum a făcut-o Domaso Alonso[6].

---

[5] „Distanța psihică" este o idee dezvoltată de Edward Bullough (*Psychicol Distance*, p. 9).

[6] Dámaso Alonso, *Poesia Española, Ensayo de métodos y limites estilisticos*, Biblioteca Románica Hispánica, ed. Gredos, Madrid, 1950, p. 641.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

După acest autor, modul nostru de a înregistra realitatea cuprinde: a) „diferențele individualizatoare ale realității receptate senzorial", sau, adăugăm noi, receptate de capacitatea noastră estimativă ori (în termeni mai generali) intelectivă[7]; b) înscrierea într-un gen (operată intelectual); c) atitudinea vorbitorului față de această realitate, atitudine care, după părerea lui Damaso Alonso, constă într-o „descărcare afectivă". Cred că și aici s-ar cuveni ca afirmația autorului să fie ușor nuanțată, adăugându-se ceva. Astfel, eu aș propune să se lărgească afirmațiile menționate, folosindu-se locuțiunea „în general"; „descărcare afectivă" în general, deoarece atitudinea vorbitorului față de o realitate poate fi sentimentală, afectivă, însă poate fi și apetitivă sau volițională. Dar să urmărim în continuare textul lui Damaso Alonso. „Persoana care vede în fructul ce-l mănâncă cineva un vierme, și strigă: « un vierme», o parte din senzația individualizatoare (albicios, anumite mișcări ondulate etc.), îl înscrie în genul « vierme » și exprimă repulsia sa personală și dorința ca cealaltă persoană să nu-l mănânce".

Toate aceste elemente (senzoriale, conceptuale, afective, volitionale etc.) se găsesc în reprezentarea interioară a vorbitorului, dar în forma unei unități, care dacă, prin mijloace pur verbale, reușesc să ne dea impresia de a fi comunicată *așa cum este* (în tripartiția ei sintetică), ni se va înfățișa ca poezie.

Este limpede că într-un poem poate să predomine numai una dintre cele trei componente, și chiar, în fapt, să fie atât de redusă una din ele sau chiar celelalte două (cu excepția cazului în care conceptul este singurul element rămas, situație în care nu se mai produce expresivitatea), încât practic, e ca și cum ele n-ar exista.

Poezia nu poate consta numai din concepte, așa cum am insinuat într-o paranteză fugitivă, deoarece conceptele ca atare, au pierdut caracterul individual de conținuturi intuitive comunicabile pe care poeticul, în mod obligatoriu, trebuie să le reclame, pentru că în poezie este vorba să se cunoască, nu ceea ce este general, relațiile dintre lucruri – misiune a științei – , ci particularul, un conținut psihic care ne apare individualizat, misiune a artei. Se va naște poezia, deci, în măsura în

[7] Este evident, deci, că a spune numai „receptată senzorial" nu este exact atunci când realitatea despre care vorbim e spirituală, bunăoară o valoare pe care o percepem, repet, prin capacitatea noastră estimativă sau, pur și simplu, orice calitate a spiritului, chiar dacă aceasta nu este în mod precis o vloare, pe care o recunoaștem *intelectual*. Putem aprecia gradul de bunătate al unui om sau să ne dăm seama, de exemplu, de o dorință a sa.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

care *vom crede că simțim* (să observăm însă, paleativul), că ne găsim în fața unei semnificații care exprimă individualitatea, și este limpede că limbajul pur conceptual, având, prin definiție, un caracter vădit generic, nu poate să ne producă acea iluzie indispensabilă. Desigur, există o poezie care dă importanță, chiar multă importanță, gândirii. Această gândire poetică trebuie să fie însă pătrunsă de afectivitate (Quevedo, Unamuno) sau de senzorialitate (unele compoziții din *Cantico*, de Guillen, bunăoară), astfel încât ansamblul sintetic care se obține, creația nesfârtecată să fie unică, nu universală în sensul în care este elementul pur conceptual; universalitatea poeziei are, nu mai e nevoie să spunem, altă semnificație.

POEMUL – COMUNICARE A UNUI LIMBAJ IMAGINAR

Înlăturând, deși parțial, primul șir de obstacole care stăteau în calea definiției noastre, trebuie să dăm acum la o parte alt șir din fața ei, și mai dificil încă. Cu cele spuse până acum nu am rezolvat încă toate întrebările pe care însăși expresia „conținut sufletesc" ni le pune. În primul rând, a rămas fără răspuns întrebarea ce conținut sufletesc contemplăm. Acela al vieții reale? Nu știm, deci, dacă este vorba de experiența personală a poetului (reductibilă sau nu la termenul „trăire"), sau dacă atare conținut poate să fie numai rodul fanteziei lui creatoare.

Toate acestea se referă la conceptul de comunicare cu care a început definiția noastră. Cuvântul comunicare, folosit de mine încă de la prima ediție a acestei cărți, a fost atât de greșit interpretat de unii critici, încât mă văd obligat să-i dedic câteva pagini lămuritoare.

Încep prin a preciza că acest cuvânt nu înseamnă pentru mine *„comunicarea* unui conținut sufletesc *real al autorului"*, ci a *unui conținut sufletesc imaginar*.

Persoana care vorbește în poem, deși cu o frecvență mai mare sau mai mică (nu intrăm în discuția acestei probleme), coincide, într-un anumit fel, cu „eul" empiric al poetului, este deci, în esență, un „personaj", o *compoziție* pe care fantezia o realizează pe baza datelor experienței[8].

[8] Pfeiffer, discipolul lui Heidegger, scrie că un poem determinat poate să nu coincidă „cu personalitatea, biografic captabilă, a persoanei care l-a compus", dar că, totuși, „ne face să participăm într-o posibilitate a însăși acestei vieți, pe care noi înșine, cititorii ei, o trăim într-o posibilitate esențială". De aceea, poate să afirme, în altă parte a aceleiași cărți, că poezia „se ambiționează să ne facă să împărtășim vibrațiile unei stări lăuntrice, ale unei dispoziții a sufletului omenesc". Vezi: *Umgang mit Dichtung, eine Einführung in das Verständnis des Dichterischen*, 1946.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Acest lucru se vede cu și mai mare claritate, bunăoară, în roman sau în teatru, dar este la fel de evident și în cazul liricii. În acest din urmă gen, autorului i se întâmplă mai des decât în celelalte două anterioare, să se folosească pe sine drept „model" pentru creația sa. Dacă ar fi să recurgem la statistică, am spune, oarecum vag, că romanul de tip autobiografic apare mai rar, în timp ce în poezie subiectivismul de acest gen este mult mai frecvent, ceea ce ne poate da impresia, absolut iluzorie, că însuși poetul e cel ce ne vorbește în versurile sale. Dar, chiar și în cazurile limită de folosire a propriei vieți în scopuri artistice, fie că este vorba de un poem liric sau de o narațiune în proză, scrisă la persoana întâi, în care se utilizează date biografice ale autorului, cel care ne adresează cuvântul nu poate fi decât o ființă fictivă. Atunci când spunem că povestitorul din romanul lui Proust este însuși autorul, afirmăm un lucru care, exprimându-ne riguros, n-are sens, deși în anumite momente poate să ne fie util, în mod convențional.

CONȚINUTUL SUFLETESC FIIND IMAGINAR, COMUNICAREA ESTE REALĂ SAU IMAGINARĂ?

Fiind criticată și respinsă în una din cele două părți ale sale, ideea de comunicare „reală" a unui conținut „real", întrucât am înlocuit al doilea termen pus între ghilimele cu adjectivul „imaginar", este cazul să ne întrebăm în același mod și în ceea ce privește primul termen al raportului de care vorbim. Dacă acest conținut comunicat nu este în mod esențial cel real, comunicarea este oare reală? Altfel spus, intuiția care trece la cititor, acel conținut sufletesc *imaginar* a fost cu adevărat *imaginat* de poet, vreau să spun așa cum apare cititorului sau, dimpotrivă, ceea ce ajunge uneori la cititor nu a existat mai înainte în mintea autorului, sau n-a existat într-un mod identic cu cel al cititorului, chiar dacă acesta are impresia contrarie? Dacă lucrurile s-ar prezenta astfel, dacă cititorul ar *simți* o comunicare, dar o comunicare inexistentă, am avea dreptul să vorbim de o comunicare „iluzorie", ceea ce, la rândul său, ne-ar pune noi probleme, căci pentru a putea folosi cuvântul „comunicare" și a exista obiectivitate în poezie este necesar ca și comunicarea respectivă să cuprindă un mod oarecare de realitate.

COMUNICAREA ESTE IMAGINARĂ ÎN POEM

Începem prin a enumera câteva din obiecțiile care ar putea dăuna ideii menționate de comunicare reală a unui conținut sufletesc (cu toate că, după cum știm, acesta este imaginar). Să ne închipuim o „greșeală"

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

de tipar acceptată de însuși autorul compoziției poetice; sau să ne gândim la un creier electronic capabil să „fabrice" un poem. Ar fi oare, în aceste cazuri, o comunicare „reală"? Evident, nu. Și, deși acest ultim fapt (creierul electronic) nu neagă poeziei „omenești" (până în prezent singura care există) posibilitatea pe care, desigur, continuă s-o aibă, de a fi rezultatul comunicării reale a poetului cu cititorii săi, ne spune, în schimb, ceva foarte important: chiar dacă în poezie ar exista comunicare reală, chiar dacă ea există fără nici o excepție, este vorba de un fenomen complet indiferent față de esența sa, dat fiind că în cazul robotului (și încă și mai evident, în cazul greșelii de tipar pe care autorul o recunoaște), acest fenomen nu ar exista, și, totuși, poeticul nu ar dispărea din această cauză. Ceea ce afectează, deci, esența poeticului, nu este, după cum se vede, existența comunicării, *ci aparența acestei existențe, crearea iluziei că ea există*, putința de a imagina această comunicare ca existentă, care de altfel poate să existe, în mod suficient, în imensa majoritate a cazurilor, *dat fiind că poetul caută tocmai acest lucru. Poetul încearcă, așadar, să comunice într-adevăr cuiva, prin intermediul unor simple cuvinte, un conținut sufletesc imaginar*, și fără îndoială că, de cele mai multe ori, va reuși în intenția sa. Prin urmare, fiind în toate privințele o pretenție a autorului, ideea de comunicare reală ne apare, în principiu, ca foarte rezistentă. Esențial, însă, nu este îndeplinirea unei asemenea pretenții de comunicare, ci calitatea rezultatului obținut de poet, poate chiar în afara pretenției sale, prin creația sa. Ne interesează oare pe noi, cititorii, să știm dacă poemul pe care-l avem în fața noastră a existat sau nu în mintea poetului așa cum îl intuim noi? Lucrul important pentru noi și, ca atare, deci, esențial din punct de vedere poetic, provine din ceea ce este complet *realizat, din creația încheiată, și nu din modul în care autorul a conceput*-o și a efectuat-o, fapt care, fiind complet anecdotic, nu trebuie să ne preocupe.

Astfel, ne lămurim toate problemele menționate.

Încă de la prima ediție, cartea de față a împărtășit ideea istoricității poeziei. Dar, dacă poezia e istorică, dacă se schimbă odată cu scurgerea timpului, dacă intuiția cuprinsă în ea se alterează, atunci poemul pe care-l citesc, scris cu milenii în urmă, poate că nu este identic cu cel creat, cu toate că păstrează încă o valoare estetică, autentică și durabilă. Într-un asemenea caz, cu greu se poate vorbi de comunicare reală a autorului. Teza, însă, a unei comunicări iluzorii sau imaginare, față de cea reală la care trebuie să renunțăm în acest caz, rezolvă imediat totul, *căci este*

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

evident că citind acest poem, întocmai ca și acela al robotului menționat sau oricare altul la care ne-am putea gândi, eu înțeleg ceva *pe care presupun că-l spune cineva cu semnificația cu care îl înțeleg și eu*, căci orice lucru spus presupune pe cineva care să-l spună, și orice înțelegere presupune un subiect înțelegător care crede în identitatea dintre cele spuse și cele înțelese.

Cititorul are, deci, în fața poeziei, *iluzia* că un om, autorul, comunică cu el, și faptul că acest lucru poate să nu fie adevărat, nu constituie o obiecție, pentru că iluzia însăși nu încetează nici o clipă să fie reală. Și, tocmai această nouă realitate, realitatea iluziei, este cea importantă: nu încape îndoială că, din punct de vedere psihologic, există comunicare, de vreme ce *simțim* că există. Și, din punct de vedere expresiv, este ca și cum ar exista, dat fiind că, deși este imaginară comunicarea unui conținut sufletesc imaginar, semnificația poemului trebuie să imite însăși natura conținuturilor sufletești reale, deoarece, în caz contrar, n-ar putea să se producă în noi dubla iluzie de care vorbim: în primul rând, aceea că o ființă omenească comunică cu noi în mod real și, în al doilea rând, iluzia că această comunicare e a unui conținut sufletesc individual.

Eroarea posibilă de a considera, de la început, drept neîndoielnică, comunicarea reală, își are originea, după părerea mea, într-un fapt pe care, parțial, l-am și comentat. Și anume: că autorul, atunci când scrie, intenționează să-și emoționeze publicul în același fel în care se emoționează și el, în timp ce, pe de altă parte, și ca o dovadă că autorul nu s-a înșelat în pretenția sa, fiecare cititor *simte* că, într-adevăr, autorul comunica cu el. Perfecta angrenare a acestor două iluzii, cea a autorului și a cititorului, iată ceea ce ne amăgește. Și cum, de altfel, dorința de a comunică cu *adevărat*, prin intermediul cuvintelor, este programul activ și pasiv, atât al poetului (activ), cât și al publicului (acționând de data aceasta pasiv), înclinăm să considerăm această comunicare ca un fenomen esențial pentru poezie, dat fiind că esența unui instrument este dată de finalitatea pe care i-o atribuim, așa cum se întâmplă, de exemplu, cu uneltele. După cum existența unui ciocan coincide cu întrebuințarea sau finalitatea sa, care este aceea de a ciocăni, existența unui poem va coincide cu folosința lui ca o comunicare între cel ce l-a creat și cel ce și-l reprezintă.

Și, prin aceasta, nu ne îndepărtăm de adevăr. Datorită motivelor arătate, comunicarea este esențială pentru poem, dar nu cea reală, ci cea fictivă, imaginară sau iluzorie, căci de îndată ce poemul a fost creat și se

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

află în fața noastră, se preschimbă în ceva făcut de un vrăjitor sau de un ucenic de vrăjitor, care nu se potrivește poate, însă, exact cu intuiția care i-a dat ființă inițial. Dacă fabricăm un ciocan mai mare sau mai mic decât îl proiectasem, chiar dacă se tocește pe măsură ce este întrebuințat, el continuă să fie ciocan, dar poemul, în cazul în care ar avea o soartă asemănătoare, chiar dacă continuă să se prezinte ca suport al unei comunicări, nu mai poate, prin definiție, să fie suport al unei comunicări reale. Deși nu intenționăm să vorbim aici de acest ultim caz, să spunem, totuși, că intenția creatoare de a comunica lasă o amprentă esențială asupra obiectului creat, pe care nu-l mai putem defini decât prin faptul comunicării.

COMUNICAREA IMAGINARĂ A POETULUI ȘI COMUNICAREA REALĂ A PERSONAJULUI CARE FIGUREAZĂ CA POET. OBIECȚIE: MULTIPLICAREA INTUIȚIILOR CITITORILOR

Comunicarea autorului este, deci, imaginară, dar, după această afirmație, trebuie să adăugăm imediat că, în schimb, cea a poemului este reală, ceea ce înseamnă, altfel spus, că un personaj fictiv ne transmite reprezentarea care se află în poem. Enunțând puțin altfel, putem spune că nu poetul, ci un personaj care figurează a fi poetul comunică obiectiv cu noi în poezie.

Obiectiv: căci, deși imaginară, comunicarea poetului nu presupune libertatea subiectivă de a vedea în orice compoziție poetică ceea ce îi place fiecăruia, când, dimpotrivă, este reală – așa cum am mai spus – și, prin urmare, obiectivă comunicarea *din poem* sau, mai exact, a acelui personaj. Spunând aceasta, ne gândim de îndată la o obiecție adusă nu rareori ideii de comunicare, în termeni generali, obiecție care ar avea – fapt pentru care trebuie s-o preîntâmpinăm – aceeași valabilitate aparentă pentru specificarea „comunicare imaginară" pe care o susținem aici, numai întrucât acestui concept i-am adăugat chiar acum pe acela de comunicare reală *poematică*; această obiecție o constituie faptul indiscutabil al multiplicității intuițiilor cititorilor. Același poem – ni se spune – nu este înregistrat în același fel de Juan sau de Pedro; și nici chiar Juan nu-l poate recepta în chip identic de fiecare dată când îl citește. Temperamentul fiecărui individ, experiența sa umană și culturală, personală și variabilă, mediul diferit în care a trăit etc. modifică rezultatul lecturilor sale. Aceste adevăruri sigure duc, totuși, de obicei, la concluzia pripită că nu se poate vorbi de comunicare fără să ne dăm seama că

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

poemul aparține, sub acest aspect, unui tip foarte special de realități, pe care le-am numi „deficiente", și a căror caracteristică constă în faptul că ele admit numai grade de perfecțiune și nu o adevărată plenitudine, întrucât se grupează în jurul unui scop de care putem să ne apropiem doar. Dar, dacă o realitate A este cu atât mai A, cu cât îndeplinește mai bine condiția Z pe care o presupunem irealizabilă, nu încape îndoială că, vorbind cu maximum de rigoare, trebuie să definim pe A prin realizarea lui Z; și cel mult dacă dorim și mai multă precizie în limbajul nostru, vom spune că A nu poate să ne fie dat în întregime și că există numai grade de aproximație spre A; insist însă că niciodată nu vom spune: A nu trebuie să fie *definit* (ceea ce este un lucru diferit) prin Z.

Vom începe numai cu titlu de exemplu cu o problemă foarte îndepărtată de preocupările noastre prezente: ideea de națiune. Această idee ne apare imposibil de gândit riguros, dacă nu ținem seama de existența a ceea ce tocmai am numit „realități deficiente". Adoptând, cel puțin pentru moment, ca ipoteză utilă, definiția lui Ortega, o națiune ar consta într-un „proiect de viață în comun". Este, însă, limpede că într-o națiune, dată fiind libertatea și diversitatea spiritului omenesc, pot exista întotdeauna și există efectiv indivizi care nu participă la acest impuls programatic, care rămân în afara lui, ba chiar sunt cu totul împotriva lui. Teoria noastră salvează această obiecție posibilă, închipuind existența naționalului ca pe „realitate deficientă". Națiunea nu are și nu poate avea în fapt o realitate completă, ci numai grade ale acesteia, deoarece consensul general, comuniunea tuturor într-o schemă de viață proiectată spre viitor este practic imposibilă. Un grup uman va exprima, astfel, într-o măsură mai mare sau mai mică, o națiune, dar în ea nu va înceta niciodată să se afle o anumită proporție de „adolescență", în acest sens. Pe scara la care nu se poate ajunge până la capăt, se găsesc toate situațiile: trepte ale unei naționalități reduse sau inexistente, alături de toate situațiile intermediare posibile.

E foarte posibil ca multe realități sociologice și antropologice să permită aceeași abordare, dar, ceea ce mi se pare sigur este necesitatea ei pentru a înțelege poezia. Deocamdată, după părerea mea, noțiunea de comunicare la care am ajuns se află la adăpost de obiecția menționată anterior (pluralitate de intuiție din partea diferiților cititori), dacă o privim din această perspectivă. Comunicarea reală, nu a poetului, ci a personajului pe care-l închipuim a fi poetul, este „o datorie pe care trebuie

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

s-o îndeplinim", datorie care, așa cum se întâmplă în mod obișnuit în materie de datorii, putem să n-o îndeplinim sau s-o îndeplinim nesatisfăcător, cu consecința de a anula sau a știrbi în *reprezentarea noastră* poemul care ni se impune. Acesta ne îndeamnă să fim perfecți, așa cum dumnezeirea este perfectă". Faptul că suntem mărginiți ne împiedică să fim perfecți într-o astfel de sarcină. Pe măsură, însă, ce ne apropiem de adevărata comunicare de care vorbesc, poemul prinde realitate, ceea ce înseamnă, neîndoielnic, că poate fi comunicat, în același fel în care o națiune nu poate să fie definită prin dezacordul dintre membrii săi, cu toate că există în sânul ei persoane care nu sunt de aceeași părere în ceea ce privește programul pentru viitor din care e alcătuită o națiune; de asemenea, nici opera poetică nu trebuie definită prin capacitatea de a suscita experiențe diferite, deși le suscită, căci aceasta ar însemna să negăm obiectivitatea artistică, socotind egal valabile toate lecturile subiective. Consider, dimpotrivă, că aceste lecturi sunt mai mult sau mai puțin valabile, unele evident nevalabile, după cum se apropie sau se depărtează de semnificația obiectivă care, în calitatea ei de „realitate deficientă", nu se găsește poate în nici un cititor, dar se găsește în sistemul de semne care formează poemul. Chiar în cazul *celor mai eronate lecturi, caracterul de comunicare al poemului*, așa cum îl înțelegem noi, nu se distruge, căci oricât de dezorientați am fi în fața acestuia, continuăm să avem *iluzia* comunicării autorului cu noi[10].

Totuși, o lectură eronată se diferențiază de una corectă printr-un lucru important: în timp ce în aceasta din urmă comunicarea poetului e fictivă, iar cea a personajului care apare ca fiind poetul, reală, în cea eronată sunt fictive ambele comuncări, deoarece personajul poematic nu spune în realitate ceea ce eu înțeleg. Aceasta se datorează faptului că ne-am îndepărtat în timpul lecturii de obiectivitate și, ca atare, de datoria ce trebuia s-o îndeplinim în fața paginii scrise.

---

[9] Vezi René Wellek și Austin Warren: *Theory of Literature*, A Harvest Book, Harcourt, Brace and Company, New York, 1956, p. 141: „the structure of a work of art has the character of a ...duty which I have to realize". Și Sartre spune același lucru: „Elle (opera de artă literară, n.n.) se présente comme une tâche a remplir, elle se place d'emblée au niveau de l'impératif catégorique" (*Qu'est-ce que la littérature*, éd. Gallimard, Coll. Idées, Paris, 1969, p. 61).

[10] Prin urmare, doctrinei susținute în această carte îi este, în principiu, indiferent ceea ce am spus despre faptul că este *reală* comunicarea *poemului*, și dacă am vorbit de aceasta e deoarece consider că, indiferent sau nu pentru integritatea teoretică a prezentei opere, este vorba de un adevăr care cel puțin prezintă interes ca atare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

FRUMUSEȚEA NATURALĂ NU E OBIECTIVĂ

Tocmai prin aceasta se deosebește poemul de frumusețea naturală, care nu apare în nici un fel ca un imperativ. Dacă mă emoționez în fața acestui peisaj marin pe care-l contemplu, să spunem, cu un sentiment de măreție, aceasta se datorează faptului că l-am sărăcit, eliminând din el toate acele elemente ce nu participă la aspectul grandios care mă interesează. Acționez prin suprimarea a tot ce este eterogen și extrag din realitatea privită numai o schemă unitară, unde își găsește loc doar ceea ce are o anumită semnificație. Altcineva s-ar putea emoționa altfel decât mine, în fața unui peisaj identic, dacă ar face altă selecție decât a mea. Autorul frumuseții naturale este, fără îndoială, spectatorul care extrage din panorama contemplată câteva elemente legate între ele și disprețuiește altele ca lipsite de semnificație. Deoarece în realitatea dinaintea ochilor nu există nimic care să mă oblige într-adevăr să trasez o anumită schemă și nu oricare alta, reiese că frumusețea naturală, nefiind obligatorie, e lipsită de obiectivitate.

Există, fără îndoială, peisaje în care pare obligatorie o schemă determinată, deoarece în ele predomină și se desprind cu vigoare anumite elemente, care ne fac parcă orbi pentru oricare altele cu care am putea construi extracte diferite de frumusețe naturală. Într-adevăr, în fața unui anumit moment marin, bunăoară, aproape toți oamenii ar vorbi, să spunem, de seninătate, și în fața altuia, de furie, sau de nostalgie, sau de imensitate etc. Datele statistice nu prezintă importanță, căci în fața aceleiași mări care pare să se impună în sensul imensității, îmi va fi întotdeauna posibil să contrazic acest sens, fixându-mi atenția, de pildă, asupra micului val care se sparge liniștit și delicat pe plajă, sau asupra strălucirii grațioase a soarelui în apă, sau asupra copilului care, inocent, lovește cu palma spuma albă și veselă, și cu aceasta izbutesc să evit și să înlătur orice obligativitate. În fiecare caz, deci, frumusețea naturală e o invenție a mea, și, ca atare, ea nu există prin sine și față de sine, deși există lucrurile care susțin frumusețea pe care eu le-o impun.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

LIMBAJ POETIC, POETICĂ A LIMBAJULUI*

NU EXISTĂ probabil, în literatură, categorie mai veche sau mai universală, decât opoziția dintre proză și poezie. S-a văzut, timp de secole, și chiar de milenii, că acestei considerabile extensiuni îi corespunde o relativă stabilitate a criteriului distinctiv fundamental. Se știe că până la începutul secolului al XX-lea acest criteriu a fost esențialmente de ordin fonic: era vorba, bineînțeles, de acel ansamblu de constrângeri rezervate (și prin aceasta chiar constitutive) expresiei poetice, pe care o putem apropia în linii mari, de noțiunea de *metru*: alternanța regulată a silabelor scurte și lungi, accentuate și neaccentuate, numărul obligatoriu al silabelor și omofonia finalelor de vers și (pentru poezia zisă lirică) reguli de constituire a strofelor adică a ansamblurilor recurente de versuri pe parcursul poemului. Acest criteriu putea fi numit fundamental, în sensul că celelalte caracteristici, de altfel variabile, fie că erau de ordin dialectal (de exemplu, folosirea dialectului dorian ca mod al intervențiilor lirice în tragedia antică sau tradiția menținută până în epoca alexandrină, de a scrie epopeea în dialect ionian, amestecat cu cel eolian, care fusese cel al poemelor homerice), gramatical (particularități morfologice sau sintactice numite „forme poetice" în limbile vechi, inversiuni și alte „licențe" în franceza clasică), sau propriu-zis, stilistice (vocabulare rezervate, figuri dominante), nu erau niciodată, în poetica clasică, considerate ca obligatorii și determinante în egală măsură cu constrângerile metrice: era vorba doar de ornamentele secundare, și, în anumite cazuri, facultative, ale unui tip de discurs a cărui trăsătură pertinentă rămânea

* Apărut 1969. În FIGURI. Editura Univers, București, 1978, trad. Angela Ion și Irina Mavrodin, p. 213-239 (n.ed.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

întotdeauna respectarea formei metrice. Problema, astăzi atât de complicată, a *limbajului poetic*, era atunci de o mare simplitate, din moment ce prezența sau absența metrului constituia un criteriu decisiv și fără echivoc.

Știm, de asemenea, că la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea, a avut loc, mai ales în Franța, deteriorarea progresivă și, în cele din urmă, prăbușirea, fără îndoială ireversibilă, a acestui sistem și nașterea unui concept inedit, care ne-a devenit familiar fără a ne deveni cu totul transparent: acela al unei poezii eliberate de constrângerile metrice și totuși diferită de proză. Motivele unei mutații atât de profunde sunt departe de a ne fi clare, dar, cel puțin, se pare că putem pune această dispariție a criteriului metric în legătură cu o evoluție mai generală, al cărui principiu este slabirea continuă a modurilor auditive ale consumului literar. E bine cunoscut faptul că poezia antică era esențialmente cântată (lirism) și relatată (epopee), și că, din motive materiale destul de evidente, modul fundamental de comunicare literară, chiar pentru proză, era lectura sau declamarea în public – fără a mai pune la socoteală partea preponderentă, în proză, a elocinței propriu-zise. Mai puțin cunoscut, dar atestat din plin, este faptul că însăși lectura individuală era practicată cu voce tare: sfântul Augustin afirmă că maestrul său Ambrozie (secolul al IV-lea) a fost primul om din Antichitate care a practicat lectura în gând, și e sigur că Evul Mediu a cunoscut o întoarcere la starea anterioară, consumul „oral" al textului scris prelungindu-se multă vreme după inventarea tiparului și după difuzarea masivă a cărții[1]. Dar, este la fel de sigur, că această difuzare și cea a practicării lecturii și scrisului trebuiau, cu timpul, să slăbească modul auditiv de percepere a textelor în avantajul modului vizual[2], și deci, modul lor de existență fonică în avantajul unui mod grafic (să ne amintim că la începuturile modernității literare au

[1] „Informația rămâne în primul rând auditivă: chiar mărimile acestei lumi mai mult ascultă decât citesc; ei sunt înconjurați de consilieri care le vorbesc, care le transmit știința lor pe cale orală, care citesc în fața lor... În sfârșit, chiar cei care citesc, umaniștii, sunt obișnuiți să o facă cu voce tare – și își aud textul" (R. Mandrou, *Introduction à la France moderne*, Paris, Albin Michel, 1961, pag. 70).

[2] Valéry a spus foarte bine toate acestea, ca de exemplu, aici: „Multă vreme, foarte multă vreme, *vocea umană* a fost baza și *condiția literaturii*. Prezența vocii explică prima literatură, din care cea clasică și-a căpătat forma și acel admirabil *temperament*. Întregul trup uman prezent sub *voce* și suport, condiție pentru echilibrul *ideii*... A venit o zi când oamenii au știut să citească cu ochii fără a silabisi, fără a

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

apărut, odată cu primele semne de dispariție a sistemului versificației clasice, primele tentative sistematice, datorate lui Mallarmé și Apollinaire, de explorare a resurselor poetice ale grafismului și ale punerii în pagină)– și, mai ales, cu această ocazie, să pună în evidență alte caracteristici ale limbajului poetic, ce pot fi clasificate drept *formale* în sens hjelmslevian, prin aceea că nu țin de modul de realizare, sau „substanță" (fonică sau grafică) a semnificantului ci de de articularea însăși a semnificantului și a semnificatului considerate în identitatea lor. Astfel apar din ce în ce mai determinante aspectele semantice ale limbajului poetic, și aceasta nu numai în ceea ce privește operele moderne, scrise fără a ține seama de metru și de rimă, ci de asemenea, în mod necesar, în ceea ce privește operele vechi, pe care astăzi nu ne putem împiedica să le citim și să le apreciem conform criteriilor noastre actuale – mai puțin imediat sensibile, de exemplu, la melodia sau ritmul accentelor din versul racinian decât la jocul „imaginilor" sale, sau preferând metricii riguroase, ori subtile, a unui Malherbe sau a unui La Fontaine, „avalanșele de cuvinte" îndrăznețe ale poeziei baroce[3].

O asemenea modificare, ce are drept rezultat o nouă frontieră dintre proză și poezie, și deci, o nouă împărțire a câmpului literar, propune în mod direct semiologiei literare o sarcină foarte distinctă de cele pe care și le asumaseră vechile poetici sau tratatele de versificație din ultimele veacuri, sarcină capitală și dificilă pe care Pierre Guiraud o numește o „semiologie a expresiei poetice"[4]. Capitală pentru că niciuna, fără îndoială, nu răspunde într-un mod mai specific, vocației sale, dar și dificilă pentru că efectele de sens pe care ea le întâlnește în acest domeniu sunt de o subtilitate și de o complexitate ce pot descuraja analiza și care,

---

auzi, și literatura a fost astfel cu totul alterată. Evoluție de la articulat la abia atins – de la ritmat și înlănțuit, la instantaneu -, de la ceea ce suportă și cere un auditoriu, la ceea ce suportă și surprinde un ochi rapid, lacom, dezinvolt". (*Oeuvres*, vol. 2, Pleiade, pag. 549).

[3] Această schimbare de criteriu nu înseamnă, totuși. că realitatea fonică, ritmică, metrică, a poeziei vechi a dispărut (ceea ce ar fi cu totul regretabil): mai degrabă ea s-a transpus în vizual idealizându-se, într-un anume sens, cu acest prilej: există un mod mut de a percepe efectele „sonore", un fel de dicțiune tăcută, comparabilă cu ceea ce este pentru un muzician lectura unei partituri. Toată teoria prozodică ar trebui reluată în acest sens.

[4] „Pour une sémiologie de Expression poétique", *Langue et Littérature*, Paris, ed. Les Belles Lettres, 1961.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

întărite de foarte vechiul și foarte persistentul tabu religios ce apasă asupra „misterului" creației poetice, contribuie la a vedea în gestul cercetătorului, care se aventurează pe acest teren, un sacrilegiu sau (și) o grosolănie: oricâte precauții și-ar lua pentru a evita greșelile și ridicolul scientismului, atitudinea „științifică" este întotdeauna intimidată în fața modalităților artei, despre care, în general, suntem înclinați să credem, că nu au valoare decât prin acel „invulnerabil sâmbure de mister" ce se sustrage studiului și cunoașterii.

Trebuie să-i fim recunoscători lui Jean Cohen pentru că a renunțat la aceste scrupule și a pătruns în aceste mistere cu o fermitate ce poate fi considerată brutală, dar care nu refuză nici discuția și nici chiar, eventual, opinia contrarie. „Sau, spune el pe drept cuvânt, poezia este un har venit de sus și care trebuie primit în liniște și reculegere. Sau ne hotărâm să vorbim despre ea, și atunci trebuie să încercăm să o facem în mod pozitiv... Trebuie să punem problema astfel încât unele soluții să se dovedească a fi de conceput. Este foarte posibil ca ipotezele pe care le prezentăm aici să se vădească a fi neadevărate, dar cel puțin ele vor avea meritul de a dovedi că sunt așa. Vom putea atunci să le corectăm sau să le înlocuim, până când va fi găsită soluția cea bună. Nimic de altfel nu ne garantează că în acest domeniu adevărul este accesibil, iar investigația științifică poate în cele din urmă să se dovedească inoperantă. Dar de unde să știm aceasta înainte de a o fi încercat?"[6].

Principiul major al poeticei astfel pusă în discuție este că limbajul poetic se definește în raport cu proza, ca o abatere în raport cu o normă, și deci (abaterea sau devierea fiind, după Guiraud ca și după Valéry, după Spitzer ca și după Bally, semnul însuși al „faptului stilistic") că poetica poate fi definită ca o *stilistică de gen*, studiind și măsurând deviațiile caracteristice, nu ale unui individ, ci ale unui gen *de limbaj*[7], adică aproape a ceea ce Barthes a propus să se numească *scriitură*[8]. Dar

---

[5] *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.

[6] *Ibid.*, pag. 25.

[7] P. 14, Un exemplu frapant, privitor la influența genului asupra stilului este dat la p. 122 prin citarea cazului lui Hugo, care folosește epitetele „impertinente" în proporție de 6% în roman, și de 19% în poezie.

[8] Cu această rezervă totuși că, după Barthes, poezia modernă ignoră scriitura ca „figură a Istoriei sau a socialității", și se reduce la o puzderie de stiluri individuale (*Le degré zéro de l'écriture*. Ed. du Seuil, 1953, cap. 4).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

am risca să sărăcim ideea pe care Jean Cohen și-o face despre devierea poetică dacă nu am preciza că aceasta corespunde, nu atât conceptului de deviere, cât celui de *infracțiune*: poezia nu deviază în raport cu codul prozei ca o variantă liberă în raport cu o constantă tematică, ea îl violează și îl transgresează, fiind însăși contradicția lui: *poezia* înseamnă *antiproză*[9]. În acest sens precis, s-ar putea spune că devierea poetică, pentru Cohen este o deviere absolută.

Un al doilea principiu pe care îl vom numi principiul minor, ar putea întâmpina altundeva cea mai vie opoziție, dacă nu chiar un refuz pur și simplu: acest principiu este că evoluția diacronică a poeziei se îndreaptă cu regularitate către o poeticitate mereu crescândă, după cum pictura ar fi devenit, de la Giotto la Klee, din ce în ce mai picturală, „fiecare artă *involuând* oarecum, printr-o apropiere tot mai mare de propria sa formă pură"[10] sau de esența ei. Vedem pe dată tot ceea ce în principiu este contestabil în acest postulat de involuție[11], și vom vedea mai departe cum alegerea procedurilor de verificare îi accentuează gratuitatea; iar când Cohen afirmă că „estetica clasică este o estetică antipoetică"[12], o asemenea afirmație poate arunca o anume îndoială asupra obiectivității tentativei sale. Dar această discuție nu ne va reține, de vreme ce am văzut în *Structute du langage poétique*, un efort de constituire a unei poetici pornind de la criterii desprinse chiar din practica poeziei „moderne". Poate, pur și simplu, o conștiință mai deschis afirmată a acestei atitudini ar fi permis renunțarea la o axiomă care, propusă ca fiind atemporală și obiectivă, ridică cele mai grave dificultăți metodologice, căci dă adesea impresia de a fi fost introdusă adesea pentru nevoile demonstrației – fie, mai exact, pentru a se putea constata o evoluție (poezia, este din ce în ce mai mult, *deviere*) în sensul stabilirii principiului major (*devierea* este ~~esența poeziei~~). De fapt, cele două postulate se susțin implicit unul pe celălalt printr-un complex de premise

[9] *Op. cit.*, p. 51 și 97.

[10] *Ibid*, p. 21.

[11] Ne putem întreba mai ales dacă acest postulat pretinde a se aplica „fiecărei arte", în sensul de *toate artele*: prin ce este oare arta lui Messiaen mai pur muzicală decât cea a lui Palestrina, sau cea a lui Le Corbusier mai pur arhitecturală decât cea a lui Brunelleschi? Dacă involuția se reduce, după cum putem vedea din exemplul picturii și al sculpturii, la un abandon progresiv al funcției reprezentative, trebuie să ne întrebăm mai exact ce înseamnă acest abandon în cazul poeziei.

[12] *Op. cit.*, p. 20.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

și de concluzii ce s-ar putea explicita oarecum astfel: primul silogism, poezia este din ce în ce mai mult deviere, or ea este din ce în ce mai aproape de esența ei, deci esența ei este devierea; al doilea silogism, poezia este din ce în ce mai mult deviere, or devierea este esența ei, deci ea e din ce în ce mai aproape de esență. Dar aceasta nu are prea mare importanță, fără îndoială, dacă ne decidem să acceptăm fără demonstrație (pentru motivul arătat) principiul minor ca exprimând inevitabilul, și, într-un sens, legitimul, anacronism al *punctului de vedere*.

Verificarea empirică, căreia îi este consacrată cea mai mare parte a lucrării se referă deci, în esență, la faptul evoluției, al cărei rol strategic determinant l-am văzut. Ea este realizată printr-un test statistic foarte simplu și foarte revelator, care constă în a compara sub câteva aspecte decisive, fie între ele fie cu un eșantion de proză științifică de la sfârșitul secolului al XIX-lea (Berthelot, Claude Bernard, Pasteur) un corpus de texte poetice scrise în trei epoci diferite: clasică (Corneille, Racine, Molière), romantică (Lamartine, Hugo, Vigny) și simbolistă (Rimbaud, Verlaine, Mallarmé)[13].

I. Primul aspect examinat, în lumina căruia, bineînțeles, nu pot fi confruntate decât textele poetice între ele, este cel al *versificației*, considerată mai întâi sub unghiul raportului dintre pauza metrică (sfârșit de vers) și pauza sintactică; simpla numărare a sfârșiturilor de vers fără punct (și deci în discordanță cu ritmul frastic) face să apară o proporție medie de 11% la cei trei clasici, de 19% la romantici, și de 39% la simboliști: deviere, deci, în raport cu norma prozaică a izocroniei dintre frază-sunet și frază-sens; considerată apoi din punctul de vedere al gramaticalității rimelor: rimele „noncategoriale", adică legând între ele vocabule care nu aparțin aceleeași clase morfologice, trec, într-o sută de versuri, de la 18,6% în medie la clasici, la 28,6% la romantici și la 30,7% la simboliști: aici devierea este în raport cu principiul lingvistic al sinonimiei finalelor omonime (*essence* – exist*ence* /esență – existență/ ; partir*ont* – réus*siront* /vor pleca – vor reuși/).

II. Al doilea aspect este cel al *predicației*, studiată din punctul de vedere al pertinenței epitetelor. Compararea eșantioanelor de proză științifică, de proză romanescă (Hugo, Balzac, Maupassant) și de poezie romantică, face să apară pentru secolul al XIX-lea, medii de respectiv 0%,

[13] Câte 100 de versuri (10 serii de câte 10) pentru fiecare poet.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

8% și 23,6% de epitete „impertinente", adică logic inacceptabile în sensul lor literal (exemple: „ciel *mort*" / „cer *mort*" sau „vent *crispé*" / vânt *crispat*"). Cele trei epoci poetice considerate se diferențiază după cum urmează: cea clasică – 3,6; cea romantică – 23,6%; cea simbolistă – 46,3. Aici trebuie deosebite două grade de impertinență: gradul scăzut este reductibil prin simplă analiză și abstragere, ca în „herbe *d'émertude* / iarbă de *smaragd*" = iarbă *verde* / , (deoarece smaragd = *piatră* + *verde*), gradul ridicat nu poate fi supus unei asemenea analize și reducerea sa urmează o cale mai întortochiată, fie cea a sinteziei, ca în „*bleus* angélus / „*albastru* dangăt de clopot" = dangăt de clopot *liniștit* în virtutea sinesteziei *albastru* = *liniște*[14]. Dacă examinăm din acest punct de vedere numărul epitetelor de culoare impertinente, clasicii sunt excluși din tabel din cauza numărului prea mic de epitete de culoare, pe care le folosesc și trecem de la 4,3 la romantici, la 4,2 la simboliști, devierea crescândă fiind evident aici, impertinența predicației, anomalia semantică.

III. Al treilea test se referă la *determinate*, adică de fapt la carența determinării dezvăluită de numărul epitetelor *redundante*, de tipul „*verte* émeraude" sau „éléphants *rugueux*". Noțiunea de redundanță este aici justificată de principiul lingvistic contestabil, și de altfel contestat, conform căruia funcția pertinentă a unui epitet este de a determina o specie în cadrul genului desemnat de substantiv, ca în „elefanții *albi* sunt foarte rari". Orice epitet descriptiv este deci, pentru Cohen, redundant. Proporția acestor epitete, în raport cu numărul total de epitete pertinente este de 3,66%, în proza științifică, de 18,4% în proza romanescă și de 58,5% în poezia secolului al XIX-lea, corpusul poetic opus celorlalte două nemaifiind acum, ca pentru epitetele impertinente, cel al romanticilor, ci cel alcătuit din versuri de Hugo, Baudelaire și Mallarmé (de ce această alunecare către epoca modernă?). În interiorul limbajului poetic, tabelul ce consemnează evoluția arată 40,3% pentru clasici, 54 pentru romantici,

[14] Această interpretare mai ales, și, în general ideea că toate impertinențele de gradul al doilea se reduc la sinestezii, ne par foarte discutabile. Am putea la fel de bine citi, *albastru dangăt de clopot*, ca pe o predicație metonimică (dangătul de clopot răsunând în albastrul cerului); hipalaga *ibant obscuri*, este tipic metonimică; *om brun* pentru *om cu părul brun*, este evident sinecdotică etc. Există, fără îndoială, cel puțin tot atâtea feluri de epitete impertinente câte feluri de tropi; epitetul „sinestezic" corespunde pur și simplu metaforei, a cărei importanță este în general supraexprimată de poeticile „moderne".

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

66 pentru simboliști: progresie mai slabă ce trebuie corectată, după Jean Cohen, prin faptul (afirmat fără verificare statistică) că epitetele redundante ale clasicilor sunt „în imensa lor majoritate" de gradul întâi, adică reductibile la o valoare circumstanțială (Corneille: „*Et mon amour flatteur déjà me persuade...*" = „Și iubirea mea măgulitoare mă convinge" = Și iubirea mea, pentru că măgulește...) în timp ce, cele ale modernilor (Mallarmé: „...d'azur *bleu* vorace" /„...de azur albastru lacom"), nu pot fi în general astfel interpretate. E vorba de o deviere deci, care și aici crește în raport cu norma (?) funcției determinative a epitetului[15].

IV. Al patrulea aspect al comparației: inconsecvența (crescândă) a coordonărilor. Progresia este aici marcată, fără aparat statistic, de trecerea de la coordonările aproape întotdeauna logice ale discursului clasic („*Je pars, cher Théramène / Et quitte le séjour de l'aimable Trézène*"), la rupturile momentane ale discursului romantic („*Ruth songeait et Booz rêvait; l'herbe était noire*"[16]), apoi la inconsecvența sistematică și, dacă putem spune astfel continuă, pe care o inaugurează *Les illuminations* și care ajunge la apogeu în scriitura suprarealistă.

V. A cincea și ultima confruntare se referă la inversiune și, mai exact, la antepunerea epitetelor. Tabelul comparativ dă aici 2% pentru proza științifică, 54,3% pentru poezie clasică, 33,3% pentru cea romantică, 34 pentru poezia simbolistă. Faptul că scriitorii clasici predomină într-un tabel al inversiuniloe poetice nu are nimic surprinzător în principiu, dar postulatul involuției la care ține atât de mult Cohen, îl împiedică să accepte un asemenea fapt: de aceea el își restabilește norma nemaipunând la socoteală epitetele „evaluative", mai susceptibile de antepunere normală („un *grand* hardin, une *jolie* femme"). Tabelul astfel corectat dă 0% pentru proza științifică, 11,9% pentru clasici, 52,4 pentru romantici, 49,5 pentru simboliști. Această corectare este probabil justificată, dar ea nu poate ascunde un fapt bine cunoscut al frecvenței relativ mai mari în poezia clasică a inversiunii în general, care nu se reduce la antepunerea epitetului[17].

---

[15] Totalul epitetelor „anormale" (impertinente + redundante) dă progresia următoare: 42%, 64,6% și 82%.

[16] „Plec, iubite Théramène, / Și părăsesc plăcutul Trézène". „Ruth se gândea, iar Booz visa; iarba era neagră" (N.T.).

[17] „Adesea (inversiunea) este, cum spune Laharpe, singura trăsătură ce diferențiază versurile de proză" (Fontanier, *Figures du discours*, 1827, Reed. Flammarion, 1961, p. 288).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Am fi tot atât de îndreptățiți să ne întrebăm în legătură cu absența altor comparații care ar fi fost la fel de instructive: se știe, de exemplu, că Pierre Giraud a stabilit[18], conform unui corpus a cărui alegere este într-adevăr ciudată (*Phèdre, Les Fleurs du mal*, Mallarmé, Valéry, cele *Cinq grandes odes*) un lexic poetic ale cărui frecvențe le-a comparat cu cele pe care le oferă, în ceea ce privește limba normală, tabloul lui Van der Beke, și că această comparație arată o deviere de vocabular foarte sensibilă (între cele 200 de cuvinte preponderent frecvente în poezie, sau *cuvinte-temă*, există 130, a căror frecvență este anormal de mare în raport cu cea stabilită de Van der Beke; dintre aceste 130 de *cuvinte-cheie*, numai 22 aparțin primelor 200 din limba normală). Ar fi interesant să supunem unei comparații analoage eșantioanele reținute de Cohen, dar nu e sigur de la bun început, că devierea de vocabular va fi mai sensibilă la simboliști, și a *fortiori* la romantici, decât la clasici: secolele al XVII-lea și al XVIII-lea n-au fost oare, pentru poezie, epoca prin excelență a lexicului rezervat, cu ale sale *ondes, coursiers, mortels, lèvres de rubis, seins d'albâtre*[19]; iar gestul revoluționar cu care se mândrește Hugo în *Réponse à un acte d'accusation*, nu a fost tocmai o *reducere a devierii*?

Dar această obiecție, ca și, fără îndoială, alte câteva asemănătoare, nu s-ar referi probabil la ideea esențială a lui Jean Cohen. După el, într-adevăr, devierea nu este pentru poezie un scop, ci un simplu mijloc, fapt care elimină din sfera lui de interes unele dintre devierile cele mai masive ale limbajului poetic, ca de exemplu, efectele de lexic menționate sau privilegiile dialectale de care vorbeam mai sus: devierea lingvistică cea mai manifestă, cea care ar consta în a rezerva poeziei un idiom special, nu ar constitui un caz exemplar, căci devierea nu își îndeplinește funcția poetică decât în calitate de instrument al unei *schimbări de sens*. Trebuie deci totodată ca ea să stabilească, în interiorul limbii naturale, o anomalie sau impertinență, și ca această impertinență să fie *reductibilă*. Devierea nonreductibilă, ca în enunțul suprarealist *l'buître du Sénégal mangera le pain tricolore*[20], nu este poetică: devierea poetică se definește prin

[18] *Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry: Étude sur la forme poétique sans ses rapports avec la langue*, Paris, Klincktieck, 1952.

[19] ...unde, bidivii, muritori, buze de rubin, sâni de alabastru (N.T.).

[20] ... stridia din Senegal va mânca pâinea tricoloră (N.T.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

reductibilitatea[21] sa, care implică în mod necesar o schimbare de sens, și, mai exact, o trecere de la sensul „denotativ", adică intelectual, la sensul „conotativ", adică afectiv: curentul de semnificație blocat la nivelul denotativ (angélus *bleu*) se pune din nou în mișcare, la nivelul conotativ (angélus *paisible*), și acest blocaj al denotației este indisponibil pentru eliberarea conotației. Un mesaj nu poate fi, după Cohen, în același timp denotativ și conotativ: „Conotația și denotația sunt antagonice. Răspunsul afectiv și cel intelectual nu se pot produce în același timp. Ele sunt antitetice, și pentru ca primul să se ivească, trebuie ca al doilea să dispară"[22]. Astfel, toate infracțiunile și impertinențele arătate în diferitele domenii ale versificației, predicației, determinării, coordonării și ordinei cuvintelor nu există ca atare decât pe plan denotativ: este momentul lor negativ, care dispare pe dată într-un moment pozitiv în care pertinența și respectarea codului se restabilesc în folosul semnificatului de conotație. Astfel, impertinența denotativă care separă cei doi termeni ai rimei *soeur-douceur* în *Invitation au voyage* dispare în față unei pertinențe conotative: „Adevărul afectiv vine să corecteze eroarea noțională". Dacă cuvântul „soră" conotează o valoare simțită ca atare, de intimitate și dragoste, atunci este adevărat că orice soră este blândă (*douce*) și chiar, în mod reciproc, că orice blândețe este „de soră". Semantismul rimei este metaforic"[23].

Dacă vrem să aplicăm aceste cărți al cărui merit este și acela de a suscita discuția aproape la fiecare pagină prin vigoarea demersului și claritatea ideii, spiritul de contestație riguroasă pe care autorul îl solicită cu atâta delicatețe, trebuie mai întâi să relevăm în procedura de verificare adoptată, trei atitudini care forțează oarecum realitatea în favoarea tezei. Prima se referă la alegerea celor trei perioade considerate. E de la sine înțeles că istoria poeziei franceze nu se oprește la Mallarmé, dar trebuie să admitem totuși, că cel puțin pe baza câtorva dintre criteriile propuse, un eșantion luat din poezia secolului al XX-lea, nu ar face decât să accentueze evoluția descoperită de Cohen în poezia romantică și

[21] Dar cum să știm pe unde trece frontiera? Se vede limpede aici că pentru Cohen *bleu angélus* reprezintă o deviere reductibilă, iar *buître de Sénégal* este o deviere absurdă (lucru de altfel discutabil). Dar în ce categorie va încadra el (de exemplu) *la mer aux entrailles de raisin* / marea cu măruntaie de strugure (Claudel)/ sau *la rosée à tête de chat* / roua cu cap de pisică (Breton)/ ?

[22] *Op. cit.*, pag. 214.

[23] *Ibid.*, p. 220.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

simbolistă. În schimb, este prea comod să iei drept punct de plecare secolul al XVII-lea (și, mai mult chiar, de fapt cea de a doua jumătate a sa) sub pretextul[24] că referirea la o epocă anterioară ar presupune intervenția unor stări de limbă prea heterogene. Un corpus din cea de-a doua jumătate a secolului al XVI-lea, compus de exemplu din versuri de Du Bellay, Ronsard și d'Aubigné, n-ar fi modificat prea mult starea lingvistică constituită, într-un sens oarecum foarte relativ, de „franceza modernă" – mai ales într-o anchetă care făcea abstracție de devierile lexicale; dimpotrivă, este probabil că ar fi compromis curba evoluției pe care se sprijină în întregime teza lui Cohen și că am fi văzut apărând la începutul ciclului, cel puțin în cazul câtorva criterii, „un procent de poezie"[25], adică o tendință către deviere superioară celei manifestată de clasicism și poate chiar de romantism. Autorul s-ar fi izbit, fără îndoială, de un inconvenient de același ordin dacă, în loc să aleagă din secolul al XVII-lea trei „clasici" atât de supuși canoanelor precum Corneille, Racine și Molière, ar fi ales scriitori ca Regnier, Théophile, Saint-Amant, Martial de Brives, Tristan, Le Moyne, ce nu sunt câtuși de puțin *minori*. Știu că Cohen își justifică alegerea, care nu este a sa, ci a „posterității"[26] invocând argumentul obiectivității: dar consensul publicului nu este imuabil, și există o anumită discordanță între alegerea unor criterii moderne (adică esențialmente semnatice) și cea a unui corpus atât de academic. Discordanță surprinzătoare la prima vedere, care devine șocantă după ce observă principalul ei efect, și anume acela de a ușura demonstrația: clasicismul, care este în istoria literaturii franceze un episod, o *reacție*, devine aici o origine: el apare ca un prim stadiu, încă timid, al unei poezii aflată la vârsta copilăriei și care urmează să-și dobândească treptat trăsăturile adulte. Pleiada și barocul par a nu exista, manierismul și prețiozitatea sunt cu desăvârșire uitate! Boileau spunea: „*Enfin Malherbe vient...*", ceea ce era cel puțin un omagiu involuntar adus istoriei, afirmarea inconștientă a unui trecut renegat. La Cohen, formula devine aproape: la început era Malherbe.

Care de altfel, nu e câtuși de puțin răsplătit pentru truda sa, de vreme ce nici măcar nu figurează pe lista celor trei poeți clasici: listă

[24] *Ibid.*, pag. 18.
[25] *Ibid.*, pag. 15.
[26] *Ibid.*, pag. 17-18.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

destul de bizară și în favoarea căreia nu pledează (probabil) nici confirmarea posterității, și nici (aceasta în mod sigur) pertinența metodologică. Se înțelege de la sine că, într-o anchetă ce se referă la *limbajul poetic*, Racine trebuie aproape în mod fatal să fie numit printre cei trei mari poeți *clasici*; cazul lui Corneille, în schimb, este mult mai nesigur, iat cât despre Molière ... A alege, sau a pretinde că alege prin consesns aceste trei nume pentru a forma corpusul *poeziei clasice*, și a le opune apoi romanticilor și simboliștilor arătați mai sus, înseamnă într-adevăr a-ți facilita prea mult demonstrația și a arăta fără a fi nevoit să recurgi la un prea mare de efort, că „estetica clasică este o estetică antipoetică". O listă de exemplu din Malherbe, Racine și La Fontaine, ar fi fost ceva mai reprezentativă. De altfel, nu este vorba numai de „valoarea" poetică a operelor analizate, ci mai ales de echilibrul genurilor: Cohen pretinde[27] că s-a referit la „genuri foarte variate: liric, tragic, epic, comic etc." (etc.?), dar, cum nu vede oare, că întregul gen dramatic se află în eșantionul său clasic, și viceversa, și că deci, întreaga sa confruntare se întemeiază pe opoziția dintre trei *dramaturgi* clasici și șase poeți moderni esențialmente *lirici*[28]. Or, când știm cât de diferit era pentru clasici (din motive evidente) conținutul poetic cerut de o poezie lirică și cel cu care putea (și trebuia) să se mulțumească o tragedie, și *a fortiori* o comedie, înțelegem și mai bine consecința unei asemenea alegeri. Un singur exemplu (cel mai puțin evident) va fi deajuns pentru a o ilustra: Jean Cohen observă o progresie a rimelor noncategoriale care crește de la 18,6% la 28,6 și la 30,7. Dar cine nu știe că rimele tragediei (și încă odată, *a fortiori*, cele ale comediei), erau, spre a spune astfel, din oficiu, mai *facile* (ceea ce înseamnă, printre altele, mai categoriale) decât cele ale poeziei lirice? Ce s-ar fi ales din demonstrația lui Cohen privitoare la acest aspect, dacă altele ar fi fost textele analizate? Principiul lui Banville citat de el („Veți face să rimeze împreună, atât cât se va putea, cuvinte foarte asemănătoare între ele prin sunet și foarte diferite prin sens"), este tipic malherbian: dar cerințele lui Malherbe nu se aplică versului din piesele de teatru, al cărui merit constă în întregime în simplitatea și inteligibilitatea imediată. A compara „procentul de

[27] Ibid, pag. 19

[28] Chiar dacă unele iteme, luate din *Legenda secolelor*, au fost socotite epice, ceea ce rămâne, evident, de discutat.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

poezie" din operele clasice și din cele moderne, în aceste condiții, e aproape ca și cum ai compara clima de la Paris cu cea din Marsilia, luând pentru Paris media din decembrie și pentru Marsilia pe cea din iulie: este, neîndoielnic, un fals procedeu.

Ni se va răspunde, desigur, că aceste accidente de metodă nu distrug esențialul expunerii, și că și o anchetă mai riguroasă ar arăta cum în poezia „modernă", cel puțin pe planul propriu-zis semantic, apare o creștere a devierii. Dar, înainte de toate, ar trebui să ne înțelegem asupra semnificației și importanței acestei noțiuni, care nu este poate nici atât de clară și nici atât de pertinentă pe cât s-ar putea crede la prima vedere.

Atunci când Cohen caracterizează drept deviere impertinența sau redundanța unui epitet, și când vorbește în legătură cu aceasta de figură, se pare că este vorba de o deviere în raport cu o normă de literalitate, cu alunecare de sens și înlocuire de termen: astfel, *angélus bleu* se opune lui *angélus paisible*. Dar atunci când afirmă că o metaforă uzuală (*flamme* / flacără, pentru *amour* / iubire) nu este o deviere, ba, mai mult, că nu este deviere prin definiție, negând, de exemplu, valoarea de deviere a dublei metafore raciniene: *flamme si noire* / flacără atât de neagră, pentru *amour coupable* / iubire vinovată, pentru că acești doi tropi „sunt curent folosiți în acea epocă" și, adăugând că, dacă figura este deviere, termenul *figură uzuală* este o contradicție în termeni, uzajul fiind însăși negarea deviației[29], el nu mai definește devierea așa cum Fontanier definea figura, prin opoziție cu literalul, ci prin opoziție cu uzajul, ignorând acel adevăr esențial al retoricii, care afirmă că într-o singură zi, în Hale, se fac mai multe figuri de stil decât într-o lună la Academie – altfel spus, că uzajul este saturat de devieri-figuri, din care pricină, nici uzajul și nici devierea nu au de suferit pentru simplul motiv că devierea-figură se definește lingvistic ca diferită de *termenul propriu,* și nu psiho-sociologic, ca diferită de expresia uzuală; nu faptul că „devine uzuală", face ca o figură să se perimeze în calitatea ei de figură, ci dispariția termenului propriu. *Tête* nu mai este figură, nu pentru că a fost prea mult folosit, ci pentru că *chef*, folosit în acest sens, a dispărut; *gueule* sau *bobine*, oricât de folosiți, oricât de uzuali, vor fi simțiți ca devieri atâta timp cât nu vor fi eliminat și înlocuit *tête*. Iar *flamme*, în discursul clasic, nu încetează a fi metaforă chiar dacă este aici folosit în mod curent: ar fi încetat să fie, doar dacă

[29] *Op. cit.*, pag. 114, notă, și p. 46.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

folosirea cuvântului *amour* s-ar fi pierdut. Retorica face deosebirea între figuri uzuale și figuri inventate tocmai pentru că primele rămân pentru ea figuri și, mi se pare că ea este cea care are dreptate. Puștiul care repetă „*Faut le faire*" sau „*Va te faire cuire un oeuf*", știe foarte bine că folosește clișee și chiar refrene de șlagăre, și plăcerea sa stilistică nu este de *a inventa* o expresie, ci de a folosi o expresie *deturnată*, o expresie indirectă care este la modă: figura rezidă în exprimarea indirectă, iar moda (uzajul) *nu șterge exprimarea indirectă*. Trebuie deci să alegem între o definire a devierii ca infracțiune sau exprimare indirectă, chiar dacă unele dintre devieri sunt totodată, și una și alta, după cum Arhimede este în același timp, și prinț și geometru: Jean Cohen[30] refuză tocmai această alegere, referindu-se când la o calitate când la cealaltă, ceea ce îi permite să accepte metafora modernă, pentru că este inventată, și să respingă metafora clasică, pentru că este uzuală, deși „impertinența", și deci, după propria sa teorie, trecerea de la denotativ la conotativ, sunt de asemenea prezente: totul se petrece ca și cum criteriul semantic (deviere = exprimare indirectă), îi servește să-și fundamenteze teoria despre limbajul poetic, în timp ce de criteriul psihosociologic (deviere = invenție) beneficiază numai poezia modernă. Echivoc desigur involuntar, dar fără îndoială favorizat de dorința inconștientă de a mări efectul principiului de involuție.

Dacă noțiunea de deviere nu este, deci, scutită de confuzii, ea nu este de o pertinență hotărâtoare nici când este aplicată limbajului poetic. Am văzut că este împrumutată din stilistică, iar Cohen definește poetica drept o „stilistică de gen": definiție ce poate fi susținută, dar cu condiția să fie riguros menținută diferența de extindere și de comprehensiune între conceptele de stil, în general, și de stil poetic, în particular. Or, lucrurile nu stau întotdeauna astfel, și ultimul capitol pornește de la o alunecare foarte caracteristică. Vrând să răspundă obiecției: „Este oare de ajuns să existe deviere pentru ca să existe și poezie?" Cohen răspunde astfel: „Credem că nu este suficient să violezi codul pentru a scrie un

[30] După atâția alții, este adevărat, printre care și retoricienii înșiși, care opun atât de frecvent în definițiile lor, figura, expresiei „simple și comune", fără a distinge norma de literalitate (expresie *simplă*) și norma de uzaj (expresie *comună*), ca și cum ele ar coincide în mod necesar, lucru infirmat de propriile lor observații asupra folosirii curente, populare, chiar „sălbatice", a figurilor de orice fel.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

poem. Stilul este greșeală, dar nu orice greșeală este stil"[31]. Această precizare este poate necesară, dar nu rezultă că ea este suficientă, pentru că nu răspunde la întrebarea cea mai importantă: *orice stil este poezie*? Cohen pare să creadă uneori acest lucru, ca atunci când scrie că „din punct de vedere stilistic (proza literară) nu diferă de poezie decât dintr-un punct de vedere cantitativ. Proza literară nu este decât o poezie moderată sau, dacă vreți, poezia constituie forma vehementă a literaturii, gradul paroxistic al stilului. Stilul este unul singur. El comportă un număr finit de figuri, mereu aceleași. De la proză la poezie, și de la o stare a poeziei la alta, diferența constă numai în îndrăzneala cu care limbajul folosește procedeele înscrise virtual în structura sa"[32].

Astfel, se explică de ce Cohen a adoptat ca punct de referință unic „proza științifică" de la sfârșitul secolului al XIX-lea, care este o scriitură neutră, deliberat lipsită de efecte stilistice, cea pe care Bally o folosește pentru a sublinia *a contrario* efectele expresive ale limbajului, inclusiv cele ale limbajului vorbit. Ne-am putea întreba, ce ar fi dat o comparație sistematică, urmărită epocă de epocă, între poezia clasică și proza literară clasică, între poezia romantică și proza romantică, între poezia modernă și proza modernă. O comparație între Racine și La Bruyère, Delille și Rousseau, Hugo și Michelet, Baudelaire și Goncourt, Mallarmé și Huysmans, nu ar marca poate o deviere atât de mare, și nici atât de progresivă, și în fond Cohen însuși este dinainte convins de acest lucru: „Stilul este unul singur". „Structura" pe care o evidențiază este poate nu atât cea a limbajului poetic, cât cea a stilului, în general, punând în lumină câteva *trăsături stilistice* care nu caracterizează în exclusivitate poezia, ci pe care aceasta le are în comun cu alte specii literare. Nu putem fi, deci, mirați văzându-l că încheie cu o definiție a poeziei care este aproape cea pe care Bally o dă expresivității, în general: înlocuirea limbajului intelectual cu limbajul afectiv (sau emoțional).

Faptul cel mai surprinzător este că Cohen a denumit *conotație* această substituire, insistând în mod deosebit, după cum am văzut mai sus, asupra antagonismului dintre cele două semnificații, și asupra necesității ca una să se șteargă pentru ca să apară cealaltă. Într-adevăr, chiar fără a ne limita la definiția lingvistică riguroasă (Hjelmslev-Barthes)

[31] *Op. cit.*, p. 201.
[32] *Ibid.*, p. 149.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

a conotației ca sistem semnificant pornind de la o primă semnificație, se pare că prefixul indică destul de clar o conotație, adică o semnificație care *se adaugă* unei alte semnificații fără a o îndepărta. A spune *flamme* pentru *amour* înseamnă pentru mesaj a purta mențiunea: „sunt poezie"[33]; iată o conotație tipică, și se vede limpede că aici sensul secund (poezie) nu înlătură sensul „prim" (iubire); *flamme* denotă *amour* și, în același timp, conotează poezie. Or, efectele de sens caracteristice limbajului poetic sunt conotații, dar nu numai pentru că, așa cum vedem în cazul de față, prezența unei figuri uzuale conotează pentru noi „stilul poetic" clasic: pentru cine ia în serios metafora, *flamme* conotează de asemenea, și, în primul rând, exprimarea indirectă prin analogia sensibilă, prezența termenului cu care se compară în cel comparat, cu alte cuvinte, aici: *focul pasiunii*[34]. A atribui publicului și poeților clasici o indiferență la conotațiile sensibile ale figurilor, nu-i decât o stranie iluzie retrospectivă.

Această indiferență îi aparține mai curând – după trei secole de uzură și de fade comentarii didactice – cititorului modern, abil, dar nu întrutotul, și blazat, plin de prejudecăți, dinainte hotărât să nu găsească nici o savoare, nici o culoare, nici o strălucire, într-un discurs considerat a fi pe de-a-ntregul „intelectual" și „abstract". Retoricienii epocii clasice, de exemplu, nu vedeau în tropii de acest fel indicatori stereotipi ai poeticității stilului, ci adevărate imagini sensibile[35].

De aceea, ar trebui poate să vedem în acea *flamme noire* a lui Racine ceva mai multă „flacără" și ceva mai mult „negru" decât vrea Cohen, pentru a ajunge la o corectă înțelegere a discursului racinian: între o lectură „supraactivantă" și una care – sub pretextul de a lăsa cuvintelor

---

[33] *Ibid.*, p. 46.

[34] Raportul dintre opoziția literal/figurat și opoziția denotat/conotat este destul de complex, ca orice raport între categorii aparținând unor câmpuri epistemologice disparate. Și, se pare că cel mai corect este să considerăm, în trop, ca denotat, deci „secund", sensul figurat (aici: *iubire*) și drept conotate, între altele, urma sensului literal (*foc*) și efectul stilistic, în sensul clasic, a însăși prezenței tropului (*poezie*).

[35] „Plac numai expresiile care zămislesc în imaginație o imagine sensibilă: ceea ce autorul vrea să înfățișeze. De aceea, poeții, al căror scop principal este să placă, nu folosesc decât acest fel de expresii. Și tot de aceea metaforele, ce redau totul în chip sensibil, sunt atât de frecvente în stilul lor" (Lamy, *Rhétorique*, 1688, IV, 16). Am găsi în tratatele posterioare despre tropi aprecieri concordante, dar ne mărginim, în mod voit, la un retorician aparținând momentului de apogeu al epocii clasice. Și, pe deasupra, și cartezian.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

„valoarea pe care o aveau în epocă" – *reduce* în mod sistematic devierea sensibilă a figurilor, cea mai *anacronică* nu este poate cea considerată ca atare.

Pe scurt, denotația și conotația sunt departe de a fi atât de „antagoniste" pe cât spune Jean Cohen, și tocmai dubla lor prezență simultană este cea care întreține ambiguitatea poetică, atât în *imaginea* modernă, cât și în figura clasică. *Angelus bleu* nu „semnifică" numai dangăt liniștit de clopot: chiar dacă admitem traducerea propusă de Cohen, trebuie să admitem că exprimarea indirectă prin culoare interesează sensul „afectiv", și că deci conotația nu a înlăturat denotația. Cohen afirmă aceasta numai din dorința de a transforma în întregime limbajul poetic într-un limbaj al emoției; legând destinul *emoționalului* de limbajul conotativ și pe cel al *noționalului* de limbajul denotativ, el este obligat să-l expulseze pe cel de-al doilea spre folosul exclusiv a celui dintâi. Codul nostru, spune el puțin cam prea în grabă despre limba naturală, este denotativ. Și iată de ce poetul este silit să forțeze limbajul dacă vrea să arate fața patetică a lumii[36]. Aceasta înseamnă poate, în același timp, a asimila în prea mare măsură funcția poetică cu expresivitatea stilului afectiv (atât de consubstanțială, după cum știm cel puțin de la Bally încoace, cu însuși limbajul vorbit), și a despărți prea butal limbajul poetic de resursele profunde ale limbii. Poezia este o operație mai specifică, dar și, totodată, mai strâns legată de ființa intimă a limbajului. Poezia *nu forțează* limbajul: Mallarmé spune, cu mai multă măsură și ambiguitate, că ea îi „răscumpără defectul". Ceea ce înseamnă, în același timp, că ea corectează acest defect, că îl compensează, și că îl recompensează (exploatându-l); că îl împlinește, îl suprimă și îl exaltă: că îl desăvârșește. Că, departe de a se abate de la limbaj, ea se stabilește și se desăvârșește în chiar defectul său. În chiar acel defect care îl constituie[37].

---

[36] *Op. cit.*, p. 225.

[37] Ar trebui să comparăm cartea lui Cohen cu o alta, care reprezintă una dintre tentativele cele mai interesante cu privire în teoria limbajului poetic: *Les Constantes du Poème*, de A. Kibedi Varga (Van Goor Zonen, Haga, 1963). Noțiunea de *stranietate* aflată în centrul acestei poetici „dialectice" amintește în mod evident de acea *ostranenie* a formaliștilor ruși. Ea ne pare mai pertinentă decât e cea de *deviere*, pentru că nu vede în proză o referință necesară pentru denumirea poeziei și pentru că concordă mai bine cu ideea limbajului poetic, ca stare intranzitivă a limbajului, al oricărui text receptat ca „mesaj centrat asupra lui însuși" (Jakobson): ceea ce poate ne eliberează de Domnul Jourdain – adică de acel *tourniquet* Proză/poezie.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Pentru a justifica aceste formule pe care Jean Cohen le-ar respinge, fără îndoială, nu fără a avea aparent dreptate, ca „inutile, pentru că nu sunt nici clare, nici verificabile", trebuie să privim mai îndeaproape următorul text din Mallarmé ce ni se pare că exprimă esențialul funcției poetice: „Limbile imperfecte prin aceea că sunt mai multe, lipsind cea supremă: a gândi însemnând a scrie fără accesorii, nici șoaptă, ci tacit încă nemuritorul cuvânt, diversitatea pe pământ, a idiomurilor, împiedică pe oricine să spună cuvintele care altfel ar fi, dintr-o matrice unică, adevărul însuși materializat... Mintea mea regretă că discursul nu reușește să exprime obiectele prin tușe corespunzătoare prin culoare sau aspect, care există în instrumentul vocii, în limbaje și câteodată în unul singur. Alături de *ombre*, opacă, *ténèbres* e ceva mai închis; ce decepție, în fața perversității care conferă lui *jour* ca și lui *nuit*, contradictoriu, timbrul, obscur aici, luminos dincolo. Dorința unui termen strălucind de splendoare, sau care să se stingă, invers; cât privește alternativele luminoase simple – *Numai*, să știm că *nu ar exista versul:* el, filosofic, răscumpără defectul limbilor, complement superior"[38]. Stilul acestei pagini nu trebuie să ne ascundă nici fermitatea ideii, nici soliditatea bazei sale lingvistice: „defectul" limbajului, atestat pentru Mallarmé, ca și, mai târziu, pentru Saussure, de *diversitatea idiomurilor*, și ilustrat prin dezacordul dintre sonorități și semnificații, este evident ceea ce Saussure va numi arbitrariul semnului, caracterul convențional al legăturii dintre semnificant și semnificat; dar, însuși acest defect este rațiunea de a fi a poeziei, care nu există decât prin el: dacă limbile ar fi perfecte, *nu ar exista versul*, pentru că orice cuvânt ar fi poezie; și, deci, nici unul. „Dacă vă înțeleg bine, îi spunea Mallarmé lui Viélé-Griffin (după mărturisirile acestuia), întemeiați privilegiul creator al poetului pe imperfecțiunea instrumentului la care trebuie să cânte; o limbă ipotetic adecvată la a-i traduce gândul l-ar suprima pe scriitor, care s-ar numi, prin chiar aceasta, domnul Oricine"[39]. Căci, funcția poetică constă tocmai în acest efort de a „recompensa", fie și iluzoriu, arbitrariul semnului, adică de *a motiva limbajul*. Valéry, care a meditat îndelung asupra exemplului și doctrinei lui Mallarmé, a revenit adeseori asupra acestei idei, opunând funcției prozaice, esențialmente tranzitivă, în care el vede

[38] *Oeuvres complètes*, Pleïade, p. 364.
[39] *„Stéphane Mallarmé, esquisse orale"*, *Mersure de France*, februarie 1924.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

„forma" abolindu-se în sensul ei (a înțelege însemnând *a traduce*), funcția poetică în care forma se unește cu sensul și tinde să se perpetueze la infinit odată cu el: se știe că el compara tranzitivitatea prozei cu cea a mersului, și intranzitivitatea poeziei cu cea a dansului. Speculația asupra *proprietăților sensibile* ale cuvântului, caracterul indisolubil al formei și al sensului, iluzia unei asemănări între „cuvânt" și „lucru" erau pentru el, ca și pentru Mallarmé[40], însăși esența limbajului poetic: „Puterea versurilor ține de o armonie de nedefinit între ceea ce ele *spun* și ceea ce ele *sunt*[41]. De aceea, activitatea poetică este considerată de unii autori ca Mallarmé însuși – vezi *Mots anglais* și interesul pe care-l acordă faimosului *Traité du verbe* de René Ghil -, ca fiind strâns legată de o neîncetată imaginație a limbajului care este în substanța ei o reverie motivantă, o reverie a motivării lingvistice, marcată de un fel de seminostalgie a ipoteticei stări „primitive" a limbii, în care cuvântul ar fi fost ceea ce spunea. „Funcția poetică, în sensul cel mai larg al termenului, spune Roland Barthes, s-ar defini astfel printr-o conștiință cratileană a semnelor, și scriitorul ar fi recitatorul acelui mare mit secular care vrea ca limbajul să imite ideile și ca, împotriva precizărilor științei lingvistice, semnele să fie motivate"[42].

Studiul limbajului poetic astfel definit ar trebui să se întemeieze pe un alt studiu, care nu a fost niciodată întreprins sistematic, și care ar avea drept obiect *poetica limbajului* (în sensul în care Bachelard vorbea, de exemplu, de o poetică a spațiului), adică nenumăratele forme ale imaginației lingvistice. Căci, oamenii nu visează numai cu cuvintele, ci visează, de asemenea, și chiar și cei mai rudimentari, despre cuvinte și despre toate manifestările limbajului: e vorba aici, de la *Cratyl* încoace, de ceea ce Claudel numește un „dosar formidabil"[43], care va trebui deschis

---

[40] Sau pentru Claudel: „Folosim în viața de toate zilele cuvintele nu propriu-zis în măsura în care *semnifică* obiectele, ci în măsura în care le *desemnează* și în măsura în care practic ne permit să ni le însușim și să ne slujim de ele. Ele ne dau un fel de reducere portativă și grosolană a obiectelor, o valoare banală precum monezile. Dar, poetul nu se folosește de cuvinte în același fel. El nu le folosește pentru utilitatea lor, ci pentru a alcătui din toate aceste fantome sonore pe care cuvântul i le pune la dispoziție un tablou inteligibil și, totodată, delectabil" (*Oeuvres en prose*, Pleïade, p. 47-48). Teoria lui Sartre în *Qu'est-ce que le littérature*? și în *Saint Genet* nu este în esență diferită.

[41] *Oeuvres*, Pleïade, II, p. 637.

[42] *„Proust et les noms"*, *To honor R. Jakobson*, Mouton, 1967.

[43] *Oeuvres en prose*, p. 96.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

într-o bună zi. Ar trebui, pe de altă parte, să analizăm îndeaproape ansamblul procedeelor și artificiilor la care recurge expresia poetică pentru a motiva semnele; nu putem aici decât să indicăm principalele specii.

Cea mai cunoscută, căci este și cea mai imediat perceptibilă, reunește procedeele care, înainte de a se referi la „defectul" limbajului, încearcă să-l reducă, exploatând oarecum defectul defectului, adică acele câteva frânturi de motivație, directă sau indirectă, întâlnite în mod natural în limbă: onomatopee, mimologisme, armonii imitative, efecte de expresivitate, fonică sau grafică[44], evocări prin sinestezie, asociații lexicale[45]. Valéry, care le utiliza, totuși, și el[46], nu aprecia prea mult acest gen de efecte: armonia dintre ființă și spunere „nu trebuie, scria el, să poată fi definită. Când poate fi definită, este armonie imitativă, ceea ce nu e bine"[47]. Oricum, este sigur că acestea sunt mijloacele cele mai facile, pentru că există ca atare în limbă și deci se află la îndemâna „domnului Oricine", și mai ales pentru că mimetismul pe care îl stabilesc este de speța cea mai grosolană. Există mai multă subtilitate în artificiile care (răspunzând, astfel, mai direct formulei lui Mallarmé) se străduiesc să corecteze defectul apropiind, adaptând semnificantul și semnificatul despărțiți de legea dură a arbitrariului. Schematic vorbind, această adaptare poate fi realizată în două moduri diferite.

Primul constă în a apropia semnificatul de semnificant, adică în a supune sensul, sau, mai exact fără îndoială, în a alege dintre virtualitățile semice pe acelea care corespund cel mai bine formei sensibile a expresiei. Astfel, Roman Jakobson arată felul în care poezia franceză poate exploata, și prin chiar aceasta, justifica, discordanța relevată de Mallarmé între fonetismele cuvintelor *jour* și *nuit*, și am încercat să arătăm cum pot contribui efectele acestei discordanțe și ale exploatării ei la nuanța

---

[41] Primele sunt bine cunoscute (chiar prea bine) datorită lui Grammont și Jespersen. Celelalte au fost mult mai puțin studiate, în ciuda insistenței lui Claudel (cf. în special: *Idéogrammes occidentaux, ibid.*, p. 81).

[42] Putem numi astfel, în ciuda unor fluctuații din terminologia lingvistică, contaminările semantice dintre cuvintele apropiate prin formă *(fruste-rustre)*; asocierea frecventă, prin rimă, de exemplu, cu *funèbre*, poate astfel întuneca, așa cum dorește Mallarmé, semantismul „natural" al lui *ténèbres*.

[43] De exemplu, *„L'insecte net grate ça sécheresse"* (Insecta subțire zgârie uscăciunea) (*Le Cimetière marin*).

[44] *Oeuvres*, Pleïade, II, p. 637.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

particulară pe care o conferă poezia franceză opoziției dintre zi și noapte; nu este decât un exemplu printre alte nenumărate exemple posibile: ne-ar fi necesare numeroase studii de semantică poetică, în toate domeniile (și în toate limbile), fie și numai pentru a începe să apreciem incidența acestor fenomene asupra a ceea ce numim, poate impropriu, „creația" poetică.

Cel de al doilea constă, dimpotrivă, în a apropia semnificantul de semnificat. Această acțiune asupra semnificantului poate fi de două ordine foarte diferite: de ordin morfologic, dacă poetul, nesatisfăcut de resursele expresive ale idiomului său, se străduiește să modifice formele existente sau chiar să făurească altele noi; acest capitol al invenției verbale a fost, după cum se știe, ilustrat în mod deosebit în secolul al XX-lea de către poeți ca Fargue sau Michaux, dar procedeul a rămas până acum excepțional, din motive evidente. Acțiunea cea mai frecventă asupra semnificantului, și fără îndoială cea mai eficace – cea mai conformă în orice caz vocației jocului poetic, care este aceea de a se situa în interiorul limbii naturale și nu alături de ea -, este de ordin semantic; ea constă nu în a deforma semnificanți sau în a inventa alții, ci în a-i *deplasa*, adică în a înlocui termenul propriu cu un altul care este deviat de la utilizarea și de la sensul său pentru a i se încredința o utilizare nouă și un sens nou. Această acțiune de deplasare, pe care Verlaine a numit-o atât de frumos *„méprise"*, se află evident la originea tuturor acelor „figuri de cuvinte considerate în afara semnificației lor" care sunt tropii retoricii clasice. Există o funcție a figurii care nu a fost poate îndeajuns pusă în lumină până acum[48] și care privește direct discuția noastră: spre deosebire de termenul „propriu" sau literal, care este în mod normal arbitrar, termenul figurat este esențialmente motivat, și motivat în două sensuri: mai întâi, și pur și simplu, pentru că este *ales* (chiar dacă dintr-un repertoriu tradițional ca acela al tropilor uzuali) în loc să fie impus de către limbă; apoi pentru că înlocuirea termenului provine totdeauna dintr-un anumit raport între cei doi semnificați (raport de analogie pentru o metaforă, de incluziune pentru o sinecdocă, de contiguitate pentru o metonimie etc.) care rămâne prezent (conotat) în semnificantul deplasat și înlocuit, și pentru că astfel acest semnificant, deși în general la fel de arbitrar, în

[48] Cf., totuși, Ch. Bally: „Ipostazele sunt toate semne motivate", (*Le Language et la Vie*, p. 95).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

sensul său literal, ca și termenul înlăturat, devine motivat în folosirea sa figurată. A spune *flamme* pentru a desemna flacăra, și *amour* pentru a desemna dragostea, înseamnă a te supune limbii, acceptând cuvintele arbitrare și tranzitive pe care ni le impune ea; a spune *flacără* pentru *dragoste* înseamnă a-ți motiva limbajul (spun *flacără* pentru că dragostea arde), și prin chiar aceasta a-i da densitatea, relieful și acea existență substanțială care-i lipsesc în circulația cotidiană a *universalului reportaj*.

Este, totuși, necesar să precizăm aici că nu orice fel de motivare răspunde exigenței poetice profunde care este, după opinia lui Eluard[49], aceea de a vorbi *un limbaj sensibil*. „Motivațiile relative", de ordin esențialmente morfologic (*vache/vacher, égal/inégal, choix/choisir* – vacă/văcar, egal/inegal, alegere/a alege etc.), despre care vorbește Saussure, și pe care el le vede dominând în limbile cele mai „gramaticale"[50], nu sunt dintre cele mai fericite pentru limbajul poetic, poate pentru că principiul lor este prea intelectual și funcționarea lor prea mecanică. Raportul dintre *obscur* și *obscurité* este prea abstract pentru a da cuvântului *obscurité* o adevărată motivație poetică. Un lexem neanalizabil ca *ombre* sau *ténèbres*, cu calitățile și defectele sale sensibile imediate și cu toată rețeaua sa de evocări indirecte (*ombre-sombre ténèbres-funebre*), va oferi fără îndoială pretextul pentru o acțiune motivantă mai bogată, în ciuda nemotivării sale lingvistice mai mari. Și chiar *obscurité*, pentru a dobândi o oarecare densitate poetică, va trebui să-și confere un fel de prospețime verbală, făcându-ne să-i uităm derivarea și reactivând atributele sonore și vizuale ale existenței sale lexicale. Aceasta implică, printre altele, ca prezența morfemului să nu fie subliniată printr-o rimă „categorială" de genul *obscurité-vérité*, și, în treacăt fie spus, putem să ne imaginăm că acest motiv, fie și în mod inconștient și dimpreună cu alte câteva, a contribuit la prescrierea rimelor gramaticale. Și iată cum, dimpotrivă, cuvântul se regenerează și se sensibilizează într-un cadru apropiat, ca în aceste versuri de Saint-Amant:

J'écoute, à demi transporté,
Le bruit des ailes du silence
Qui vole dans l'obscurité[51].

[49] *Sans âge* (*Cours naturel*).

[50] *Cours de linguistique générale*, pp. 180-184.

[51] *Le Contemplateur*, Ascult ca în vis / Zgomotul aripilor tăcerii / Ce zboară în obscuritate. (N.T.)

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Obscurité își găsește aici destinul poetic; nu mai este calitatea abstractă a ceea ce este obscur, a devenit un spațiu, un element, o substanță; și (împotriva oricărei logici, dar conform adevărului secret al nocturnului) cât de luminoasă!

Această digresiune ne-a îndepărtat de *procedeele de motivație*, dar nu trebuie să o regretăm, pentru că esențialul motivației poetice nu constă în asemenea artificii, care nu-i servesc poate decât de catalizatori: ci, mai simplu și mai profund, în atitudinea de lectură pe care poemul reușește (sau, mai adeseori nu reușește) să o impună cititorului, atitudine motivantă care, dincolo sau dincoace de toate atributele prozodice sau semantice, acordă întregului discurs sau numai unei părți din el acea prezență intranzitivă și acea existență absolută pe care Eluard o numește *evidență poetică*. Ni se pare că limbajul poetic își revelează astfel adevărata sa „structură", care nu este aceea de a fi *o formă* particulară, definită prin accidentele sale specifice, ci mai degrabă *o stare*, un grad de prezență și de intensitate la care poate fi ridicat, spre a spune astfel, orice enunț, cu condiția ca în jurul lui să se stabilească acea *margine de tăcere*[52] care să-l izoleze în mijlocul (și nu în afara) vorbirii cotidiene. Prin aceasta, fără îndoială, se deosebește cel mai bine poezia de toate celelalte stiluri

---

[52] „Poemele au întotdeauna mari margini albe, margini mari de tăcere" (P. Eluard, *Donner à voir*, p. 81). Vom observa că nici chiar poezia cea mai eliberată de formele tradiționale nu a renunțat (ci, dimpotrivă) la puterea de a realiza condiția poetică prin dispunerea poemului în *albul* paginii. Există, desigur, în toate sensurile cuvântului, *o dispunere poetică*. Cohen arată acest lucru prin următorul exemplu inventat:

Ieri pe șoseaua națională șapte
Un automobil
Mergând cu o sută pe oră s-a năpustit
Într-un platan
Cei patru ocupanți ai săi au fost
Uciși.

Astfel dispusă fraza, spune el, „nu mai este proză. Cuvintele se însuflețesc, un curent le străbate" (p. 76). Aceasta ține, mai spune el, nu numai de decupajul aberant din punct de vedere gramatical, ci înainte de toate și de o punere în pagină voluntar intimidantă parcă. Suprimarea punctuației într-o mare parte din poezia modernă, a cărei importanță este subliniată de către Cohen pe bună dreptate (p. 62), urmărește același efect: ștergerea relațiilor gramaticale – tendința de a alcătui poemul, în spațiul tăcut al paginii ca o pură *constelație verbală* (se știe cât de mult l-a obsedat pe Mallarmé această idee).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

cu care are în comun numai un anumit număr de mijloace. Stilul este, desigur, o deviere, în sensul că se îndepărtează de limbajul neutru printr-un anume efect de diferențiere și de excentricitate; poezia nu procedează astfel: am spune, mai corect, că ea se retrage din limbajul comun *prin interiorul* acestuia, printr-o acțiune – fără îndoială foarte iluzorie – de aprofundare și de repercusiune comparabilă acelor percepții exaltate de droguri despre care Baudelaire afirmă că transformă „gramatica, gramatica cea aridă" într-un fel de „vrăjitorie evocatoare: cuvintele reînvie în carne și oase, substantivul, în măreția lui substanțială, adjectivul, veșmânt străveziu care îl acoperă și îl colorează și verbul, înger al mișcării, ce dă primul impuls frazei"[53].

Despre limbajul poetic astfel înțeles, pe care ar fi poate mai bine să-l numim limbajul în stare poetică, sau *starea poetică a limbajului*, vom spune, fără a forța prea mult metafora, că este limbajul *în stare de vis*, și știm că visul în raport cu veghea nu este o deviere, ci dimpotrivă... dar cum să *spui* ceea ce este contrariul unei devieri? Într-adevăr, nu limbajul poetic se lasă definit mai exact prin deviere, ca deviere, ci proza, *oratio soluta*, vorbirea disjunctă, limbajul însuși ca deviere și disjuncție a semnificanților, a semnificaților, a semnificantului și a semnificatului.

[53] *Le poeme du haschisch*, partea a 4-a. Menționea făcută aici despre gramatică nu contrazice ideea pe care în esență o împărtășim cu Jean Cohen, că poezia este degramaticalizare a limbajului și ne sprijină, așa cum ar vrea Roman Jakobson („*Une microscopie du dernier Spleen*", *Tel Quel*, 29), ideea unei *poezii a gramaticii*. Pentru Baudelaire, gramatica *cea aridă* nu devine o „vrăjitorie evocatoare" (formulă cardinală, se știe, care se regăsește în Fusées și în articolul despre Gautier, în contexte care nu se mai referă câtuși de puțin la stupefiante) decât pierzându-și caracterul pur relațional care-i determină „ariditatea", adică degramaticalizându-se: *partes orationis* reînvie în carne și oase, regăsindu-și o existență *substanțială*, cuvintele devin ființe materiale, colorate și însuflețite. Nimic mai străin de ideea etalării gramaticii ca atare. Există poate imaginații lingvistice centrate pe gramatical, și Mallarmé, cel puțin, pretindea a fi un „sintaxist". Dar, poetul care lăuda la Gautier „acel minunat *dicționar* ale cărui file, mișcate de un suflu divin, se deschid tocmai unde trebuie pentru a lăsa să țâșnească cuvântul propriu, cuvântul unic" și care scrie, de asemenea, în articolul din 1861 despre Hugo: „Văd în Biblie un profet căruia Dumnezeu i-a poruncit să mănânce o carte. Nu știu în care lume Victor Hugo a mâncat *dicționarul* limbii pe care era chemat să o vorbească: dar, văd că *lexicul* francez, ieșind din gura lui, a devenit o lume, un univers colorat, melodios și mișcător (subliniat de noi), acest poet nu este oare, dimpotrivă, un exemplu caracteristic pentru ceea ce am putea numi imaginație *lexicală*? Să mai citâm și din articolul din 1859 despre Gautier: „M-am îmbolnăvit încă de foarte tânăr de lexicomanie".

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Poezia ar fi atunci, după cum spune Cohen (dar, într-un sens diferit, sau mai curând într-o direcție opusă), *antiproză* și *reducere a devierii*: deviere de la deviere, negare, refuz, uitare, ștergere a devierii, a acelei devieri care *face* limbajul[54], iluzie, vis, utopie necesară și absurdă a unui limbaj fără deviere, fără hiatus – fără defect.

[54] Această trimitere a devierii (ecart) stilistice la devierea (ecartement) pe care se constituie orice limbaj poate părea simplă sofistică. De fapt, prin mijlocirea acestui echivoc, vrem să atragem (sau să orientăm) atenția asupra reversibilității opoziției proză/poezie și asupra *artificiului* esențial al „limbii naturale". Dacă poezia este deviere de la limbă, limba este deviată în raport cu totul și mai ales cu ea însăși. De Brosses desemnează prin acest termen separarea, după părerea lui progresivă (și supărătoare), în cursul istoriei limbilor, dintre obiect, idee și semnificanți fonic și grafic: „Oricâte *devieri* ar fi în compunerea limbilor, oricât de mare ar fi *arbitrariul*...". Când ai străpuns acel mister dificil (al unirii, în limba primitivă a ființei reale" a ideii, a sunetului și a literei), poți recunoaște fără uimire, pe măsură ce observația înaintează, cât de mult aceste patru lucruri, după ce s-au apropiat astfel de un centru comun, *deviază* din nou printr-un sistem de derivație..." *Traité de la formation mécanique des langues*, Paris, 1765, p. 6 și 21. Subliniat de noi).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

TEORIA GENERALĂ A FIGURILOR LIMBAJULUI*

1. DECUPLAJUL DISCURSULUI

1.1. *Unităţile de semnificaţie*

Fiind un ansamblu de operaţii asupra limbajului, retorica depinde în mod necesar de anumite caracteristci ale acestuia. Vom vedea că toate operaţiile retorice se bazează pe o proprietate fundamentală a discursului linear: aceea de a fi decompozabil în unităţi din ce în ce mai mici.

E cunoscută teoria nivelelor, dezvoltată de Benveniste[1]: noi îi vom da aci un aspect ceva mai general, care convine mai bine discuţiei noastre. Fie în planul semnificantului (fonic sau grafic), fie în planul semnificantului (sens), lanţul manifestat poate fi considerat ca o ierarhie de planuri, în care „se articulează" unităţi discrete. Mai multe unităţi ale aceluiaşi nivel sunt incluse (sau „integrate", în terminologia lui Benveniste) într-o unitate de ordin superior şi fiecare dintre ele include unităţi de ordin inferior.

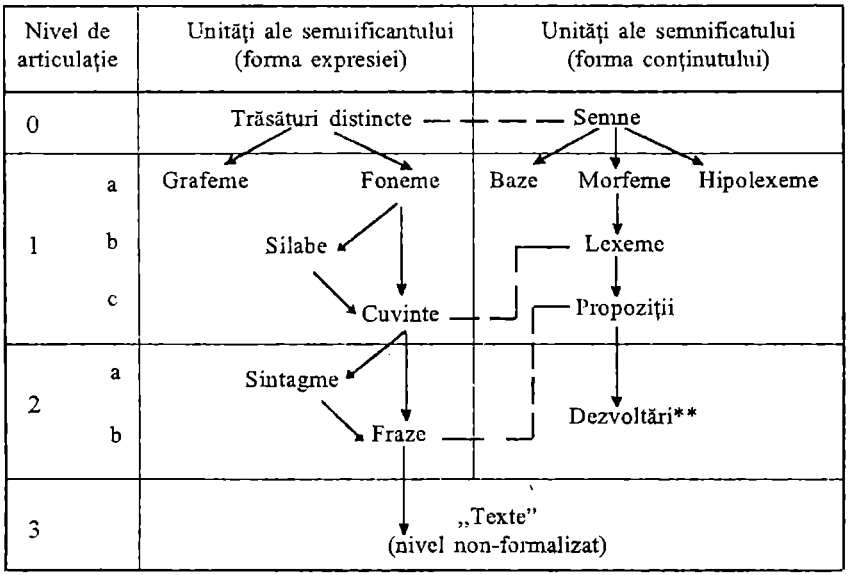
Descompunerea se produce, în fiecare din cele două planuri, până la un nivel atomic sai indivizibil. În planul semnificantului, se va atinge nivelul trasăturilor distinctive, în planul semnificatului, nivelul semelor. E demn de remarcat faptul că întotodeauna ultimul stadiu de descompunere atins e infralingvistic: nici trăsăturile distincte, nici semele nu au în limbaj o experienţă explicită şi independentă. Unităţile de semnificaţie, aşa cum se manifestă ele în discurs, încep la nivelul imediat superior.

---

* Apărut 1970. În RETORICA GENERALĂ, editura Univers, Bucureşti, 1974, trad, Antonia Constantinescu şi Ileana Littera, p. 37 – 65, (n. ed.).

[1] A se vedea în această privinţă E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale,* „Bibliothèque des Sciencies humanes", Gallimard, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro



* Bază sau nucleu semic.

** Înţelegem prin „dezvoltare" orice secvenţă de propoziţii care are un scop descriptiv, narativ, deductiv etc.

– – – Numărul articulaţiilor în planul semnificantului fiind superior celui din planul semnificatului, indicăm printr-o linie întreruptă principalele corespondenţe.

TABLOUL I

Nivelele articulaţiei

Toate unităţile de semnificaţie aflate în operă vor fi deci considerate drept ansambluri de elemente, ele însele extrase din repertoare preexistente (sunetele limbii franceze, cuvintele vocabularului etc.). Aceste repertoare sunt ierarhizate prin opoziţii binare datorită cărora pot fi reprezentate sub formă de arbori disjunctivi (taxinomiile tip Linné, arborele vocalelor etc.) sau grafuri. Fiecare element poate fi definit într-un asfel de arbore prin coodonatele sale: orice figură retorică va fi o schimbare a coordonatelor sau o deplasare în arbore. Retorica va constitui astfel ansamblul regulilor de circulaţie în spaţiul acestor arbori.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Vom menționa de asemenea că, în raport cu distincțiile fundamentale propuse de Hjehnslev, analiza noastră se referă numai la forme (atât ale expresiei cât și ale conținutului), excluzând substanțele. Când vom vorbi, la § 3, 1, despre alterările „substanțiale", acest cuvânt nu va trebui deci înțeles în accepția dată de Hjelmslev. Dimpotrivă, vom utiliza categoriile lingvistului danez în capitolul consacrat figurilor narațiunii.

Săgețile din tabelul I marchează legăturile între nivelele de articulație: fiecăreia dintre ele îi corespunde un tip de figură retorică. Le putem grupa în trei mari grupe prezentând caractere omogene:

Grupa	Definiție	Exemple
A	Integrarea nivelului 0 la nivelul 1 ...	0 – 1 a
B	Relații în interiorul nivelului 1 ...	1a – 1b 1b – 1c 1a – 1c
C	Integrarea nivelului 1 în nivelul 2 și relația în interiorul nivelului 2	1c – 2a 1c – 2b 2a – 2b

TABLOUL II

Relații între nivelele de articulație

Remarcăm că figurile retorice privesc în general nivelele învecinate sau apropiate (de exemplu concrepet-ul fonetic într-o sintagmă) și rareori nivelele îndepărtate (de exemplu asonanțele sau repetițiile trăsăturilor distinctive într-o fază întreagă).

Relațiile care introduc cel de-al treilea nivel definesc și ele noi tipuri de figuri pentru care vom încerca să alcătuim un prim inventar în cea de-a doua parte a lucrării.

Inventarul decupajelor e de primă importanță căci el permite delimitarea domeniilor celor patru mari familii pe care le vom distinge în cadrul figurilor retorice. Această cvadripartiție rezultă din aplicarea

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

simultană a două dihotomii: o primă delimitare în funcție de distincția semnificant / semnificat, o a doua în funcție de nivelul unităților descompuse: cuvânt/frază.

Această a doua limitare se cere justificată, întrucât precedenta noastră analiză ajungea la trei grupe distincte (A, B, C) și nu la două. De fapt, ni s-a părut mai simplu să facem o primă clasificare respectând domeniile obișnuite ale analizei discursului, urmând să reîmpărțim ulterior aceste domenii după criterii componențiale mai exacte (a se vedea § 3.3).

La analiză s-a dovedit că această ultimă distincție comportă o oarecare doză de arbitrar: pe de o parte figurile cuvintelor (ex.: contrepet-ul) pot să afecteze mai multe cuvinte fără ca prin aceasta să devină figuri de sintaxă; pe de altă parte, se poate susține, nu fără îndreptățire, că există și alte nivele decât cel al cuvântului și al frazei. Găsim astfel figuri ale formelor (aliterațiile, asonanțele) figuri ale silabelor (verlenul) sau figuri care angajează entități cu mult superioare frazei (romanul *Ulysse*). Limita pe care o fixăm aici nu are decât un caracter didactic. E lesne dealtfel să considerăm schema noastră ca „deschisă" spre bază (a se vedea tabloul III): într-adevăr, nu există nici un inconvenient ca un sistem de figuri să iasă din limitele domeniului lingvistic tradițional.

	EXPRESIE (formă)	CONȚINUT (sens)
CUVINTE (și <)	Metaplasme	Metasememe
FRAZE (și >)	Metataxe	Metalogisme

Observație: Cum termenii *metabolă* și *metaplasm* au fost deja acceptați, am creat, prin analogie, alte trei denumiri după același tipar. *Metasemem* e luat într-o accepție diferită de A.-J. Greimas, *Sémantique structurale (Semantica structurală)*, p. 108.

TABLOUL III

Tablou de ansamblu al metabolelor

La limită, s-ar putea considera sistemul și ca o ierarhie neriguroasă comportând aproximativ zece nivele. Neriguroasă, în sensul că anumite nivele pot fi escamotate: cuvântul, de exemplu, se poate descompune în

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

silabe sau direct în foneme. În sfârșit, s-ar putea chiar renunța la ortogonalitatea atribuită celor două dihotomii, considerând mai degrabă domeniile într-o succesiune progresivă, care să marcheze trecerea de la forma pură la conținutul pur:

Domeniul plastic	Formă pură și arbitrară, non-semnificantă, dar distinctivă.
Domeniu sintactic	Formă semnificantă în măsura în care e funcțională: cuvântul nu are sens deplin atât timp cât nu intră „în funcțiune" într-o frază.
Domeniu semic	Segmente ale semnificatului arbitrar decupate și limitate de o formă.
Domeniu logic	Conținut sau semnificat pur, nesupus nici unei constrângeri sau limitări de ordin lingvistic.

1.2. **Descrierea domeniilor**

1.2.1. *Domeniul metaplasmelor.* – Acest domeniu e cel al figurilor care acționează asupra aspectului sonor sau grafic al cuvântului și al unităților inferioare, pe care îl descompun după următoarele modele:

Cuvânt = ansamblu de *silabe* (vocale și consoane de sprijin) dispuse într-o ordine pertinentă și admițând repetiția.

Cuvânt = ansamblu de *foneme* (sau grafeme) dispuse într-o ordine pertinentă și admițând repetiția.

Fonem = ansamblu de *trăsături distinctive* ierarhizate, fără repetiție și fără ordine lineară.

Grafem = ansamblu de *trăsături distinctive* (nu încă definitiv formalizate).

1.2.2. *Domeniul metataxelor.* – Este domeniul figurilor care acționează asupra structurii frazei. În franceză, fraza se definește prin prezența minimă a unor constituenți, sintagmele. La rândul lor, sintagmele se definesc prin apartenența morfemelor din care sunt constituite la clase de morfeme. Sintagmele și morfemele ocupă în secvență poziții date. Vom avea deci:

Frază = ansamblu de sintagme și morfeme, dispuse într-o anumită ordine și admițând repetiția.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

1.2.3. *Domeniul metasememelor.* – Un metasemem e figura care înlocuiește un semem prin altul, deci care modifică grupările de seme de gradul zero. Acest tip de figură presupune că un

Cuvânt = ansamblu de *seme nucleare,* fără ordine internă și neadmițând repetiția.

Într-adevăr semul e o unitate infralingvistică de natură calitativă, iar cuvântul, un decuplaj semantic sau o grupare de seme privilegiată de limbaj. În interiorul cuvântului nu se poate deci vorbi de repetarea unui sem și nici de existența unei ordini a semelor.

Dar se poate la fel de bine considera că anumite cuvinte trimit indirect la un

Obiect = ansamblu de părți coordonate,

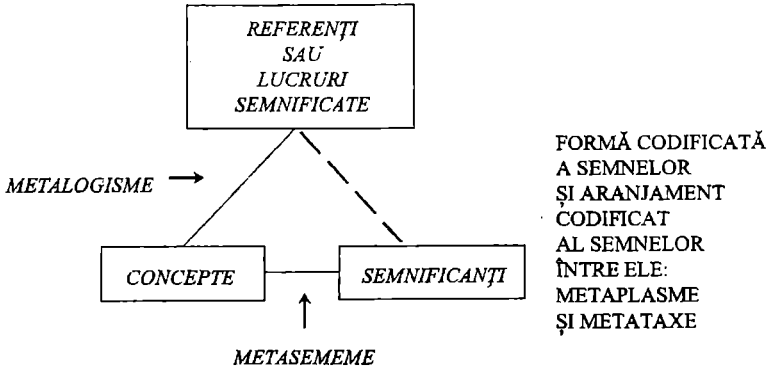
și că descompunerea obiectului în oărți (la nivelul referentului) își are corespondentul lingvistic (la nivelul conceptelor), ambele descompuneri putând fi desemnate prin cuvinte. Vom vedea totuși că rezultatele acestor două descompuneri sunt total diferite.

1.2.4. *Domeniul metalogismelor.* – Parțial, acesta e domeniul vechilor „figuri de gândire" care modifică valoarea logică a frazei și care nu sunt, în consecință, supuse restricțiilor lingvistice. Dacă nu se poate repeta un sem în interiorul unui cuvânt, în schimb se poate foarte bine repeta un cuvânt într-o frază, și *a fortiori* în unitățile de ordin superior. Gradul zero al unor asemenea figuri face să intervină, mai degrabă decât criteriile corecției lingvistice, noțiunea de ordine „logică" a prezentării faptelor, sau cea a progresiei „logice" a raționamentului

Frază = ansamblu de seme grupate în sememe (cuvintele) caracterizate prin ordine și admițând repetiția.

1.2.5. *Rezumat.* – În rezumat, și pentru a da o privire de ansamblu diverselor domenii delimitate, putem să le reprezentăm în triunghiul lui Ogden și Richards, indicând printr-o săgeată locul în care se manifestă abaterea care constituie figura:

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro



2. CONCEPTELE OPERATORII

Până acum, am spus, într-un mod destul de vag, că figurile retorice „modifică", „înlocuiesc", „acționează asupra": e momentul să precizăm această terminologie și să definim mai întâi ce înțelegem prin *grad zero, abatere sau alterare, marcă, redundanță, autocorectare și invariantă.*

2.1. Grad zero

2.1.1. *Definiție intuitivă.* – Deși orice concepție referitoare la abatere presupune existența unei norme, sau grad zero, e foarte greu să-i dăm acestuia o definiție acceptabilă. Ne-am putea mulțumi cu o definiție intuitivă: e un discurs „naiv" și lipsit de artificii, de subînțelesuri, acel discurs pentru care „un chat este un chat"[2]. Totuși dificultățile apar când e vorba de a aprecia dacă un anume text e figurat sau nu. Într-adevăr, orice ocurență, orice cuvânt e opera unui emițător: ea nu poate fi socotită, decât cu prudență, inocentă.

2.1.2. *Limită univocă.* – Se mai poate concepe gradul zero ca fiind acea limită spre care tinde, intenționat, limbajul științific. Într-o asemenea optică, criteriul unui astfel de limbaj ar fi *univocitatea*[3]. Se știe însă câte

[2] Un motan (chat) e un motan (chat) și nu o ureche de ac (chas)... Vezi Pierre GUIRAUD, *Structures étimologiques du lexique francais* („Langue et langage"), Paris, Larousse, 1967, pp. 121 – 122.

[3] J. P. BOONS, „Synonymie, anonymie, antonymie et facteurs stylistiques", în *Communications*, n. 10, 1967, pp. 167 – 188.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

eforturi de redefinire a termenilor impune cercetătorilor o asemenea exigență: n-ar trebui să admitem, atunci, că gradul zero nu e inclus în limbaj, așa cum acesta ne e dat ? Ne-ar plăcea să apărăm o asemenea poziție.

Cum, pe de o parte, cuvintele sunt decuplaje privilegiate ale universului semantic, constituite din ansambluri mai mult sau mai puțin largi de seme, și cum, pe de altă parte, discursurile noastre sunt obligatoriu compuse din cuvinte (să ne amintim că semele se află dincoace de limbaj), suntem mereu constrânși să introducem în discurs seme care nu sunt esențiale pentru el. *Gradul zero absolut* ar fi atunci un discurs redus la *semele sale esențiale* (printr-un demers metalingvistic, întrucât aceste seme nu sunt specii lexicale distincte), adică la semele pe care le putem suprima fără a anula dintr-o dată întreaga semnificație a discursului.

În toate discursurile noastre, semele esențiale apar în mod sigur, dar învăluite într-o informație suplimentară neesențială, *nu redundantă ci laterală*. Conform acestui punct de vedere, aproape toate denumirile sunt sinecdotice. Vom conveni să numim *grad zero practic* enunțurile care conțin toate semele esențiale, plus un număr de seme laterale reduse la minimum în funcție de posibilitățile vocabularului.

Să reluăm exemplul dat altădată de Jean Paulhan. Dacă se compară următoarele enunțuri:

Ah, va să zică tu ești !
Vorbești de lup și lupul la ușă.
El e, fără doar și poate.
Iote-l !
Răsărișî !
Salutare, tipu'!
Bună, mă.
Cum, tu ?
Vasăzică tot a venit.
Ce ? tu, aici ?
Ce-mi văd ochii ?
Tu ești sau stafia ta ?
La ora asta se vine ?
Uite și figura secolului !
A, tu ești, scumpo !
Tu, imposibil !

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

În sfârșit, iată-te !
Sfinte doamne, tu ești ?
Ne întrebam pe unde dracu' umbli.
Ura, băieți !
SosișI la pont.
Acu ți-ai găsit și tu să pici,

se va putea recunoaște fără dificultate, în fiecare dintre ele, un grad zero practic comun „Iată-te", constituind clasa vizată. Reciproc, dacă, la nivelul gradului zero, personajul unei povestiri trebuie să moară asasinat, vom fi constrânși să alegem o armă, chiar dacă felul ei nu influențează cu numic mersul intrigii. Triadele lui Propp-Bremond[4] sunt redactate în termeni generali. Ele nu reprezintă altceva decât gradul zero al narațiunii. Dar când un basm popular rus actualizează propoziția „producerea unei garanții", el alege obligatoriu un obiect concret drept garanție, precum și împrejurări precise, chiar dacă neesențiale, pentru a se produce.

Această definiție a gradului zero va rămâne mai mult o promisiune decât un instrument eficace, câtă vreme nu vom elabora procedurile necesare pentru a-l atinge. Totuși, fixând gradul zero în acest loc în afara limbajului, ne explicăm interminabilele discuții în această privință[5] și găsim justă concepția despre gradul zero ca limită.

2.1.3. *Probabilități subiective (așteptări împlinite).* – Pentru a evita definirea unei norme adesea insensibile, indicăm totuși că s-ar putea lua în considerare o procedură empirică de determinare a gradului zero, bazată pe o definiție ca: „Gradul zero al unei poziții determinate e ceea ce cititorul așteaptă în poziția respectivă". Introducând în acest stadiu al discuției cititorul, aducem de pe acum un argument în favoarea tezei pe care o vom susține în capitolul consacrat etosului, teză conform căreia efectul nu e conținut în figură, ci se produce la cititor ca răspuns la un stimul. Procedura propusă (pentru care avem în pregătire un test) se bazează pe probabilitățile subiective, adică pe cunoștințele cititorului.

1) cu privire la cod (vocabular, gramatică, sintaxă),
2) cu privire la universul semantic general (istorie, cultură, știință),
3) cu privire la universul semantic particular (alte opere ale autorului),

[4] Claude BREMOND, „Le message narratif", în *Communications,* nr. 4, 1964.
[5] Vezi, de ex. T. TODOROV, *Littérature et signification.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

4) cu privire la antecedentele imediate ale mesajului (claseme „întrezărite" dar încă nu deplin saturate de argumentație).

Ne dăm seama imediat că gradul zero astfel obținut va consta rareori în cuvinte precise dar că va fi constituit în general dintr-o serie de constrângeri privind elementele care pot ocupa poziția restrictivă.

Relația cu opozițiile previzibil / imprevizibil și banal / original din teoria informației e evidentă : ea deschide un drum cercetării în poetica experimentală.

2.1.4. *Statistici ale vocabularului.* – Unii autori au încercat să descrie faptul literar pornind de la frecvența cuvintelor, bazându-se pe liste de frecvență zise „normale", liste obținute prin statistici destul de ample. Lista zisă „a lui Vander Beke" e un exemplu de o asemenea normă, considerată ca grad zero în funcție de care ar putea fi măsurate abaterile. Nu ne vom pronunța asupra interesului acestei metode, mărginindu-ne să subliniem că ea duce la un studiu macroestetic al stilului, în timp ce noi întreprindem aici studiul său microestetic.

2.1.5. *Izotopie.* – A. -J. Greimas a insistat asupra noțiunii de izotopie ca normă semantică a discursului: fiecare mesaj sau text caută să fie „receptat ca o semnificație unitară"[6]. Într-adevăr, pentru a fi eficace, comunicarea trebuie să evite ambiguitățile și dublul sens, ceea ce și face sprijinindu-se pe redundanța puternică a categoriilor morfologice.

Simplul fapt că noi concepem mesajul literar (sau funcția retorică) ca având un grad manifestat și un grad zero, absent dar identificabil, arată că, în concepția noastră el se bazează deliberat pe non-izotopie.

În unele cazuri (în special cel al metaforei) retorica transgresează vizibil codul lexical și, în același timp, legea izotopiei, dar există și cazuri în care Codul e respectat și în care numai non-izotopia semnalează figura. E cazul antanaclazei și al antimetabolei, pe care le vom analiza mai departe:

Le coeur a ses raisons que la raison ne connait pas

(Pascal)

---

[6] Vezi A. -J. GREIMAS, *Sémantique structurale* („Langue et Langage"), Paris, Larousse, 1966, p. 69.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Pe de altă parte, conceptul de izotopie permite elaborarea unei noțiuni și mai generale a faptului retoric. Până aici, am presupus că mesajul literar se definește în raport cu un model unic considerat drept normă. Metasememul (sau tropul), de exemplu, dă un sens nou, dacă nu mai pur, cuvintelor tribului. În această distanță rezidă o importantă sursă de interes sau de plăcere, privind un mesaj întotdeauna apreciat în funcție de ceea ce de fapt el nu este. Această trăsătură ar fi ea singură suficientă pentru a defini funcția retorică. Dar nu e sigur că o asemenea concepție binară a întrebuițării limbajului e unica posibilitate. Non-izotopia nu înseamnă neapărat dublă izotopie. Într-adevăr, unele mesaje vizează multiplicitatea planurilor lecturii, fără ca unul dintre ele să poată pretinde a fi gradul zero: *L'Assomir (Cârciuma)* al lui Zola e în același timp cârciuma, firma ei, alcoolul, plaga socială.

Această pluralitate voită a interpretării pare a fi o constantă a literaturii, așa cum ne arată teoria medievală a celor patru sensuri, dar exemplele limită au fost date de scriitorii contemporani și în special, în mod sistematic, de Joyce: astfel în *Finnegans Wake (Veghea Finneganilor)* „cuplul Shem-Shaun, în afară de faptul că-și schimbă mereu numele, încarnează succesiv pe Cain și Abel, pe Napoleon și Wellington, pe Joyce și Whyndham Lewis, timpul și spațiul, copacul și piatra"[7]. Observăm că într-un asemenea caz vasalitatea gradului figurat față de gradul zero, abolită fiind, face loc organizării izotopiilor multiple și coordonate.

Existența unor astfel de fenomene nu limitează pertinența tentativei noastre. O teorie a sensului multiplu presupune mai întâi formalizarea unei teorii a dublului sens, care e suficientă pentru a explica o mare parte din faptele de literatură.

2.1.6. *Grad zero și codificare.* – Tot ceea ce face parte din codul lingvistic constituie o normă, adică un grad zero: ortografie, gramatică, sensul cuvintelor. Adăugăm la acestea codul „logic" definit prin veracitatea discursului. Dar e de la sine înțeles că orice fel de convenții, mai mult sau mai puțin tacite, pot da naștere unor abateri perceptibile. Ca atunci când Blaise Cendrars indică sistematic, pe prima pagină a cărților lui, la rubrica „De același autor":

---

[7] După Umberto ECO, *L'Oeuvre ouverte* („Pierres vives"), Paris, Ed. du Seuil, 1965, p. 259. Studiul din care se citează nu figurează în traducerea românească, apărută la editura UNIVERS în 1969.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

În pregătire: 33 de volume.

2.2. Autocorectare și redundanță

2.2.1. *Definiții.* – Se știe că, la toate nivelele sale, limbajul e *redundant*, cu alte cuvinte se repetă. Această costisitoare practică e menită să asigure mesajelor lingvistice o anume imunitate față de erorile de transmisie. Procentul redundanței globalei a limbajului scris a fost măsurat: el ar fi, pentru franceza modernă, cam de 55%[8]. Aceasta înseamnă că dacă se suprimă la întâmplare 55% din unitățile sale de semnificație, un mesaj ar putea fi totuși înțeles. Această proprietate a codului e numită *autocorectarea erorilor*. Procentul de redundanță e variabil în funcție de tipul de mesaj (jurnalistică, eseu, poezie...) dar e cunoscut în mod intuitiv de către toți vorbitorii limbii.

Dacă vom înlocui acum alterarea nesemnificativă și întâmplătoare care constituie *eroarea* prin alterarea semnificativă pe care am numit-o *abatere,* vom proiecta o nouă lumină asupra retoricii[9]. Într-adevăr, dacă un prim moment al retoricii constă pentru un autor în a crea abateri, al doilea moment va fi reducerea lor de către cititor[10]. Această reducere nu e altceva decât o autocorectare și nu este posibilă decât exact în măsura în care procentul alterării n-a depășit procentul redundanței. Un întreg domeniu al retoricii nesocotește zona de redundanță a limbajului, restrângând-o, dar aceasta îi asigură, dimpotrivă, o limită peste care nu se poate trece decât cu riscul de a distruge mesajul (ermetism). Se cuvine totuși să se precizeze cu grijă diversele forme de redundanță ale limbajului și să se examineze efectul pe care îl pot avea asupra lor diferitele procedee retorice. Vom reține în acest sens definiția lui Vitold Belevic: „redundanța e refuzul de a considera ca distincte toate combinațiile posibile"[11]. Într-un limbaj fără redundanță, orice alterare a unui cuvânt al codului îl transformă într-un alt cuvânt al codului, în timp ce într-un limbaj redundant, cuvintele sunt separate printr-o distanță (= mulțimea elementelor de schimbat) adesea foarte mare.

---

[8] A. MOLES. *Théorie de l'information et perception esthétique,* Paris, Flammarion, 1958, p. 54.

[9] Asupra redundanței văzută ca o condiție a stilului, vezi câteva observații ale lui Pierre GUIRAUD, „Langage et théorie de la communication", în *Le Langage*, „Encyclopédie de la Pléiade", Paris, N.R.F., 1968, p. 164.

[10] J. COHEN, *op. cit.*.

[11] Vitold BELEVIC, *Langage humain et langage des machines,* Bruxelles, Office de la publicité, 1956, p. 115.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

2.2.2. *Redundanță fonetică sau grafică* – Un cuvânt prost pronunțat (sau greu de citit) poate fi reconstituit grație redundanței lui. Această operație nu apelează la sensul cuvântului (sens pe care ar putea să-l sugereze contextul său) și nici la regulile gramaticale sau sintactice (la ajutorul sintagmei în care cuvântul e inserat).

Unele abateri retorice (metaplasmele) diminuează redundanța fonetică. Ele nu pot totuși să o suprime în întregime, căci cititorul n-ar mai putea restabili gradul zero și mesajul ar fi distrus. De exemplu într-un cuvât-valiză (mot-valise) trebuie să subziste suficiente elemente pentru fiecare dintre constituenți, pentru ca toți să poată fi identificați. În aceste versuri de E. E. Cummings se recunosc (greu, e adevărat) cuvinte englezești deformate de „pronunția negrilor":

ydoan
yunnuhstan

2.2.3. *Redundanță sintactică și gramaticală.* – Această redundanță e deosebit de mare în limba scrisă. Ea se manifestă mai ales prin mărci repetate: acordul în gen, în număr, acordul verbelor etc... În sintagma „les grands arbres" găsim trei mărci grafice și două mărci fonice ale pluralului*.

Metataxele distrug în parte această redundanță, dar lasă să subziste din ea atât cât e necesar pentru ca descifrarea să se poată realiza. De exemplu în acest vers al lui Geo Norge:

Z'encens, vous peut bien grésiller

acordul în persoană nu e observabil, dar există o autocorectare prin punctuație.

2.2.4. *Redundanță semantică.* – Spre deosebire de celelalte tipuri de redundanță, acesta nu face obiectul unor reguli stricte (reguli ortografice sau gramaticale). El rezultă parțial din reguli logice și parțial dintr-o necesitate pragmatică a comunicării: aceea a coerenței mesajelor. În cadrul aceluiași pasaj, conceptele evocate vor fi în general vecine sau înrudite. La nivelul sintagmei, această exigență poate merge până la o determinare parțială a sensului cuvintelor prin context. Exprimăm această

---

* În limba română, distribuția mărcilor fonice și grafice e alta: în „copacii mari" avem două mărci fonice și două mărci grafice ale pluralului (n.t.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

proprietate spunând că anumite seme sunt *iterative*[12]: clasemele. De exemplu, complementul verbului *„boire" (a bea)* va fi, după toate probabilitățile, un lichid, altfel avem de-a face cu o abatere ca în *„toute honte bue" (a înghiți rușinea)*. La fel *„soarele negru al melancoliei"* violează regula corenței semantice.

Altfel spus după fiecare joncțiune sau interval, există o anumită probabilitate de a întâlni unul sau mai multe seme noi. O astfel de probabilitate n-a putut fi încă măsurată, dar nivelul ei e apreciat totuși cu precizie de orice vorbitor al limbii care-și modifică așteptarea în funcție de felul mesajului recepționat: jurnalistică, roman, tratat...

Când citim la Péguy:

C'est la terre qui gagne et la terre qui plante
Et qui fait procès de nos vieillissements
Et qui fait une belle et qui fait une laide
Et qui fait le procès de nos inscriptions
C'est la terre qui gagne et la terre qui compte
Et qui fait la procès de nos inscriptions
Et qui fait le mémoire et qui fait le décompte
Et qui fait le tracé de nos descriptions.

așteptarea noastră e înșelată, îndreptată în alt sens și abaterea e percepută.

2.2.5. *Redundanță convențională.* – Un anume procent de redundanță poate fi adăugat limbajului în mod artificial, grație unor ansambluri de reguli complementare la care acesta e supus. Convențiile, care nu sunt decât în cazuri excepționale semantice, privesc mai degrabă semnificantul: schema metrică, forma fixă, schema rimelor etc... Dar există și convenții care diminuează net procentul global de redundanță: suprimarea majusculelor, a punctuației.

Convenții de același fel există și în cuvânt: pauze, tăceri, intonație. Recitarea versurilor poate respecta cezurile și rimele sau, dimpotrivă, poate sublinia dezvoltarea sintactică.

2.2.6. *Intrepătrundere.* – Într-un discurs sunt, firește, distribuite diferite tipuri de redundanță care se suprapun parțial. Dispariția unei redundanțe fonetice poate fi compensată printr-o redundanță semantică

[12] Vezi GREIMAS, citat la nota 6.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

etc. Procentajul respectiv al diverselor forme n-a putut fi încă măsurat, se pare. Cu ajutorul unui test elementar[13] am obținut aproximațiile următoare pentru un text de proză:

R. morfologică	22
R. sintactică	23
R semantică	55
R totală	55%

2.2.7. *Nivele de redundanță și marcă.* – Am stabilit, într-un cuvânt, trei nivele de redundanță. Primul e normal, adică face parte din gradul zero. Celelalte două sunt unul micșorat, celălalt mărit, ambele însă fiind marcate în rapot cu primul. Posibilitatea a trei aspecte diferite ale aceluiași mesaj (–, 0, +) furnizează 1,6 biți de informație care sunt de fapt folosiți drept cod „parazit" și trimit la semnificați generali (ca literatură, limbajul copiilor, argoul etc.).

Dacă retorica se bazează pe o dublă acțiune: de creare și de reducere a abaterilor, trebuie ca aceste abateri să fie descoperite de cititor sau ascultător. Trebuie deci ca ele să-și facă simțită prezența printr-o *marcă*, și această constatare e mai puțin banală decât pare la prima vedere. Într-adevăr, e perfect posibil să se creeze abateri, pornind de la un grad zero dat, abateri care să ajungă nu la expresii figurate percepute ca atare, ci la un alt grad zero: în acest caz cititorul nu percepe nici o variație a procentului de redundanță. Or, am văzut că orice figură modifică procentul de redundanță al discursului, fie reducându-l, fie mărindu-l. Cum nivelul normal de redundanță e implicit cunoscut de orice vorbitor al limbii, o alterare pozitivă sau negativă a acestui nivel devine o marcă.

[13] Testul nostru constă în a propune unui grup competent lingvistic (studenți în filologie) un test descriptiv, izotop din punct de vedere semantic. Din 862 de unități ale textului (litere și spații) 244 fuseseră șterse la întâmplare (să zicem 28,3%). Fiecare subiect era invitat să restabilească părțile care lipseau din text, indicând la ce „raționament"recurgea (fonetic, sintactic + gramatical sau semantic). Restabilirea corectă a fost obținută cel puțin o dată pentru toate pozițiile, ceea ce confirmă că procentajul de redundanță al francezei scrise trece de 28%. Totuși ni se pare că procentul de 55% pentru redundanță totală e oarecum exagerat. Vom reveni asupra acestei probleme într-o lucrare ulterioară, bazată pe teste mai elaborate.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

2.3. Abatere și convenție

2.3.1. *Abatere.* – În sens retoric, vom înțelege abaterea ca o alterare perceptibilă a gradului zero. Aceasta naște imediat două dificultăți.

În primul rând, există alterări voluntare al căror scop e să compenseze insuficiențele vocabularului; în situația în care „nu există cuvântul necesar" trebuie fie să creăm un cuvânt nou, fie să schimbăm sensul unui cuvânt vechi. Operațiile care se fac în aceste ocazii nu diferă cu nimic de cele ale retoricii propriu-zise: nu diferă decât prin intenție. Vom conveni să numim retorice doar operațiile vizând efecte poetice (în sens jakobsonian) și pe care le întâlnim în special în poezie, umor, argou etc.

În al doilea rând, concepția noastră despre gradul zero ne obligă să descompunem abaterea în două părți. Prima acoperă distanța care separă semele esențiale de disponibilitățile lexicale, a doua acoperă distanța suplimentară, parcursă de data aceasta pe teren lingvistic, între aceste disponibilități și lexemele finalmente adoptate. Numai cea de-a doua parte a abaterii e propriu-zis retorică, dar, la prima vedere, pare imposibil de precizat limita dintre cele două părți. Într-adevăr, un sem esențial e în general inclus în mai multe lexeme între care se exercită mai degrabă o selecție *negativă* (prin renunțarea la semele neesențiale). Din acest punct de vedere, mai multe din aceste lexeme pot fi considerate în mod valabil de către analist ca grade zero practice. E fără îndoială imposibil să decizi începând de la ce grad de acumulare a semelor neesențiale poate fi percepută abaterea[14].

E drept, aceste dificultăți nu privesc decât metasememele. Abaterea e mult mai ușor de sesizat în domeniul metaplasmelor și metataxelor, deși ea a condus spre formularea unor criterii de normalitate neobservate în afara studiilor de retorică (de exemplu „sintaxa normală modernă condamnă simetriile prea vizibile"). Dimpotrivă, în domeniul metalogismelor, gradul zero e din nou foarte greu de definit.

Pe plan formal, abaterea afectează o unitate de semnificație aflată la oricare nivel și produce descompunerea acestei unități în modurile precizate în § 1.

---

[14] „Natura espectativei noastre, în ceea ce privește forma unei ocurențe particulare, depinde de gradul de structurare profundă a materiei de ocurență". W. KOCH, *Recurrence and a three-modal approach to poetry*. La Haye, Mouton and Co, 1966, p. 46.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Am spus mai înainte că vom numi retorice doar abaterile care urmăresc efecte „poetice". Replicăm astfel la observația empirică după care oricărei abateri percepute de un destinatar i se atribuie imediat o semnificație. Chiar făcând abstracție de *natura* abaterii, însuși *faptul* abaterii e încărcat de sens: el semnifică Retorică, adică Literatură, Poezie, Umor etc.

E limpede totuși că diversele figuri produc efecte estetice diferite; natura abaterii intervine deci și ea și aceasta e o problemă foarte delicată, dar care nu are nici o consecință asupra analizei formale a figurilor.

2.3.2. *Convenție.* – Abaterea despre care am vorbit e o alterare *locală* a gradului zero. Ea nu are un caracter sistematic și e deci întotdeauna imprevizibilă. Se opune unui alt tip de alterare, de data aceasta sistematic, care este convenția. Așa cum o arată și denumirea, convenția leagă emițătorul de destinatar. Ea nu creează, bineînțeles, nici o surpriză. Poate fi considerată ca o constrângere formală suplimentară, adăugată gramaticii, sintaxei, ortografiei. Ca metru, ritm, rimă ea privește cel mai adesea aspectul plastic al limbajului și cuprinde mesajul în totalitatea lui.

Convenția e o formă de abatere; ca și aceasta ea urmărește să atragă atenția mai degrabă asupra mesajului decât asupra sensului acestuia; poate fi deci considerată procedeu retoric și trecută în rândul figurilor.

2.3.3. *Compensarea redundanțelor.* – Poezia folosește deopotrivă abateri și convenții pe care le-am putea diferenția după următoarele criterii:

ABATERE	CONVENȚIE
nesistematică	sistematică
localizată	distribuită
surprinzătoare	nesurprinzătoare
micșorează previzibilitatea	sporește previzibilitatea

TABLOUL IV

Această schemă nu e valabilă decât pentru convențiile aditive. În ceea ce privește abaterile, ele micșorează întotdeauna previzibilitatea, chiar în cazul (cum e cel al lui Peguy) în care par a mări, paradoxal, redundanța.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

În mare, poezia supune deci mesajele pe care le elaborează, la două tratamente opuse: unul care le micșorează redundanța (abateri), altul care le-o întărește (convenții). Ești ispitit să vezi aici un joc al compensațiilor, având drept scop menținerea inteligibilității globale a mesajelor.

Convențiile aditive, a căror distribuire e extrem de regulată (spre deosebire de constrângerile lingvistice, distribuite la întâmplare) suscită prin aceasta așteptări împlinite și exercită o funcție puternic unificatoare. Convențiile supresive par a juca un rol secundar, creând o ambiguitate generală de care vor beneficia celelalte figuri. Convențiile sunt, desigur, reguli, dar ele nu au stabilitatea regulilor lingvistice și logice; de aceea nu sunt decât în mod excepțional transgresate printr-o abatere.

Am văzut că abaterile diminuează *întotdeauna* previzibilitatea unui mesaj, chiar atunci când par a mări redundanța (de ex.: epitet, repetiție, pleonasm, chiasm etc.). Ele creează deci întotdeauna așteptări frustrate. Dar retorica abaterilor e atât de uzitată în poezie încât devine mai mult sau mai puțin sistematică: abaterea se convențională. Sunt îndeplinite astfel condițiile pentru crearea „abaterii de la abatere" care poate fi întâlnită în unele texte facețioase (Michaux, Vian, Queneau etc.).

Vom rezuma aceste caracteristici în tabloul care urmează, subliniind situațiile cele mai importante:

	REDUNDANȚĂ	
	crește	scade
Abatere	inexistentă	*așteptare împlinită*
Convenție . . .	*așteptare frustrată*	ambiguitate generală

TABLOUL V

Reies din tabloul de mai sus următoarele două fapte:

a) codul e impus din exterior subiectului: abaterea va fi solicitată;

b) convenția e liber aleasă de către subiect: abaterea va fi prescrisă;

și se poate afirma că aceste fapte vin în sprijinul teoriei stilului ca valoare expresivă, cu alte cuvinte ca refuz al valorilor non-individuale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

2.4. **Invariantă**

Am examinat până acum condițiile generale în care e posibilă autocorectarea (adică reducerea spontană a abaterilor). Rămâne să vedem concret prin ce procedură se operează această reducere.

Într-un discurs care comportă figuri, pot fi distinse două părți: una care nu a fost modificată, sau *baza*, alta care a suferit abateri retorice. Pe de altă parte, un enunț figurat păstrează un anume raport nu gratuit ci sistematic cu gradul său zero. Vom analiza detailat acest raport mai încolo, să spunem deocamdată că el poate fi substanțial sau relațional. Vom denumi acest fir conducător *invariantă*; reducerea abaterilor se va putea realiza sprijinindu-se pe de o parte pe latura nefigurată a discursului și, pe de altă parte, pe invariantele existente în cealaltă latură.

Termenul figurat e semnalat, cum am văzut, de o marcă. Odată descoperit, el e descompus în unități de ordin inferior, după diversele modalități posibile (vezi § 1); în acest stadiu, e încă imposibil să decidem care dintre aceste unități inferioare e invarianta figurii; oricare dintre ele ar putea fi. Învarianta exactă e în cele din urmă identificată (uneori nu fără efort și nu fără ambiguitate) printr-o evaluare a compatibilităților între invariantele pe care le-am putut evalua și bază.

În plan lingvistic, aceste demersuri corespund exact demersurilor selecției și combinării care constituie respectiv paradigmele și sintagmele. Ceea ce am numit bază nu e decât o formă particulară de sintagmă. Cât despre invariantă, ea reprezintă structura constitutivă a unei paradigme; aceea în care există în același timp gradul zero și gradul figurat. Sintagma este actuală iar paradigma virtuală; problema reducerii abaterilor retorice înseamnă de fapt a determina punctul lor de intersecție:

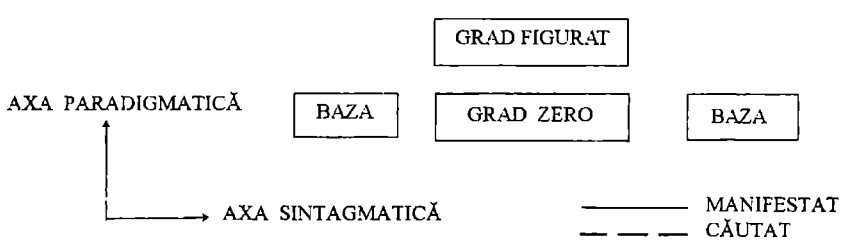


Fig. 2

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Un caz particular interesant e cel în care, printr-o operație care va fi descrisă mai departe (3.1), o unitate de semnificație e suprimată total și dispare din mesaj (elipsa, tăcerea...). În acest caz, nu mai rămâne nici o invariantă și numai baza trebuie să înlesnească, prin redundanța sa, reconstituirea gradului zero. Dar a suprima o unitate înseamnă a o suprima în același timp ca semnificant plastic și sintactic și ca semnificat semantic și logic. Figurile de acest tip pot fi deci interpretate facultativ ca făcând parte din oricare din cele patru categorii pe care le-am stabilit:

ca metaplasme vor fi deleaţiuni,
ca metataxe vor fi elipse,
ca metasememe vor fi asemii,
ca metalogisme vor fi tăceri și suspensiuni.

Multe din discuțiile despre natura elipsei își au aici originea, și se vede că invarianta și nu baza e cea care permite încadrarea unei figuri într-o anumită categorie.

2.5. **Rezumat**

Rezumând, retorica e un ansamblu de *abateri* susceptibile de *autocorectare*, adică putând modifica nivelul normal de *redundanță* al limbii, transgresând reguli sau inventând altele noi. Abaterea creată de un autor e percepută de cititor datorită unei *mărci* și redusă apoi datorită prezenței unei *invariante*. Ansamblul acestor operații, atât al celor care se desfășoară la producător cât și al celor care-și au sediul la consumator, produce un efect estetic specific, care ar putea fi numit *ethos* și care constituie adevăratul obiect al comunicării artistice.

Descrierea completă a unei figuri de retorică trebuie deci să comporte în mod obligatoriu descrierea abaterii ei (operații constitutive ale abaterii), a mărcii ei, a invariantei și a etosului ei.

3. *OPERAȚIILE RETORICE*

După ce am descris astfel materialul asupra căruia se efectuează operațiile, ca și contextul în care acestea se înscriu, ne mai rămâne să vorbim despre operațiile înseși. Până acum, le-am grupat sub termenul generic de alterare, dar e evident că acest termen acoperă mai multe specii. În planul foarte general în care încercăm să stabilim structura noastră, operațiile nu pot fi nici ele decât foarte generale sau fundamentale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Vom distinge în cadrul lor două mari familii: operațiile substanțiale și operațiile relaționale, primele modificând substanța însăși a unităților asupra cărora acționează, celelalte limitându-se la a modifica doar relațiile poziționale care există între aceste unități[15].

3.1. **Operațiile substanțiale**

Aceste operații nu pot fi decât de două feluri: cele care suprimă unități și cele care adaugă unități. Grație mecanismului de descompunere descris pe larg mai sus, orice „transformare" aparentă poate fi redusă la suprimări sau la adjoncții de unități. Este de asemenea posibil să concepem o operație mixtă, care ar rezulta dintr-o suprimare și dintr-o adjoncție.

Vom desemna prin A și S operațiile de adjoncție, respectiv suprimare, și le vom alătura un indice numeric marcând numărul de unități afectate prin operație. Valorii numerice a indicelui respectiv nu i se va da nici o interpretare mai amplă, aceasta fiind rezervată pentru o etapă ulterioară de lucru. Să spunem numai că, cu cât se suprimă (sau se adaugă) mai multe unități, cu atât scade (sau crește) cantitatea de informație a mesajului. Înțelegem informația semantică în sensul lui Carnap-Bar Hillel: exactitatea unei informații e determinată de numărul de alegeri binare care trebuie efectuate pentru a obține această informație. În domeniul metasememelor, nivelul de generalitate al mesajului e cel care crește sau scade în raport invers cu adausurile sau suprimările efectuate: indicele numeric marchează așadar aici o distanță parcursă pe o scară de generalitate. Pentru a termina cu această chestiune, să luăm în considerare o observație empirică: într-o operație mixtă *Am Sn* avem în general $m \simeq n$, astfel încât cantitatea de informație și nivelul de generalitate sunt aproximativ păstrate.

Diversele tipuri de operații generale admit cazuri particulare. De exemplu, suprimarea poate fi parțială sau completă (în acest ultim caz, *n* este egal cu numărul de subunități cuprinse în unitate), iar adjoncția poate fi simplă sau repetitivă (dacă se mărginește să repete unitățile de semnificație de gradul zero). Cât despre operația mixtă, ea poate fi parțială sau completă, dar poate fi și negativă, atunci când suprimă o unitate și o înlocuiește prin negația ei.

[15] Reamintim că termenul „substanță" nu e înțeles în acest capitol în sensul glosematicii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

3.2. **Operațiile relaționale**

Acestea sunt mai simple, pentru că se mărginesc să modifice ordinea lineară a unităților, lăsându-le neschimbată natura. E vorba de fapt de *permutare*, care poate fi oarecare sau prin inversiune. În acest ultim caz, ordinea unităților în lanțul vorbit sau scris e pur și simplu inversată.

3.3. **Reprezentare grafică și ortogonalitate**

Tabloul care urmează (VI) reunește diversele operații descrise, singurele posibile în cadrul sistemului; el indică în același timp compatibilitățile acestor operații cu cele trei grupe de figuri descrise mai înainte (1.1). Se va remarca faptul că operația care ar consta în negarea unui fonem, a unui grafem, a unei structuri sintactice etc. ... e lipsită de sens. De asemenea că repetarea unui sem în interiorul unui lexem e un concept vid. În ceea ce privește permutarea semelor în interiorul lexemului, ea e imposibilă întrucât aceste subunități sunt asamblate în ordine ierarhică și nu lineară. Pentru același motiv,

GRUPA		A		B și C	
Descompunere		infralingvistică (trăsături distinctive)		lingvistică, și dincolo de planul lingvistic	
		Semnificant	Semnificat	Semnificat	Semnificat
Suprimare	parțială	+	+	+	+
	completă	+	+	+	+
Adjoncție	simplă	+	+	+	+
	repetitivă**	–	–	+	+
Suprimare Adjoncție	parțială	+	+	+	+
	completă	+	+	+	+
	negativă*	–	+	–	+
Permutare	oarecare**	–	–	+	+
	prin inversiune**	–	–	+	+

\+ = posibil
– = imposibil

* opune întotdeauna elementele Semnificant/Semnificat
** opune A/B și C, adică infralingvisticul „restului".

TABLOUL VI
Compatibilitatea operațiilor și a domeniilor

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

permutarea trăsăturilor distinctive e imposibilă în interiorul fonemelor. E îndoielnic că unele permutări s-ar putea realiza în planul propoziției, cu toate că ipoteza unei ordini logice ar putea permite luarea lor în considerare. Dimpotrivă, pare exclus să admitem substituirea simultană a tuturor constantelor sintactice.

Dacă trasăm o semidreaptă pornind de la punctul de origine 0, putem raporta la ea numărul de unități discrete, numărate începând de la 0 și (cel puțin teoretic) până la infinit. Luăm aici în considerare numai numărul de unități (indicele *m* sau *n*) nu și natura lor. Pe un asemenea grafic, o unitate oarecare de semnificație U va putea fi reprezentată printr-un punct:

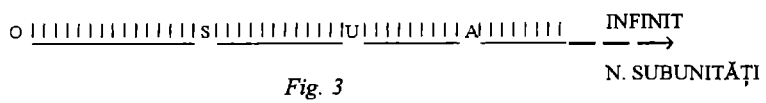


Fig. 3

Profunzimea operației

Poziția punctului U va corespunde numărului *n* de subunități în care U poate fi descompus. Operațiile A și S vor fi atunci deplasări în sens invers pe dreapta de reprezentare, așa cum arată schema.

Operațiile relaționale (permutările) nu modifică cu nimic numărul unităților: ele nu se pot deci înscrie pe aceeași axă și trebuie să fie considerate ca *ortogonale* (adică independente din punct de vedere conceptual) în raport cu operațiile substanțiale.

Completând schema noastră, vom reprezenta aceste operații relaționale prin perpendiculare pe semidreapta 0-infinit, asemănător întrucâtva numerelor complexe din algebră. Numărul teoretic de permutări e condiționat de numărul subunităților (de exemplu numărul literelor cuvântului, numărul cuvintelor frazei): el valorează exact $n! = n(n-1)(n-2)...3.2.1$. Domeniul permutărilor P va fi deci limitat de curba n ! și vom obține următoarea figură completă, care reprezintă într-un anume fel un spațiu retoric cu două dimensiuni. Această reprezentare, departe de a fi inutilă, ne arată imediat că spațiul „se lărgește" pe măsură ce *n* crește: posibilitățile de tratare retorică a unei unități sunt cu atât mai numeroase cu cât ea se descompune într-un număr mai mare de subunități.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

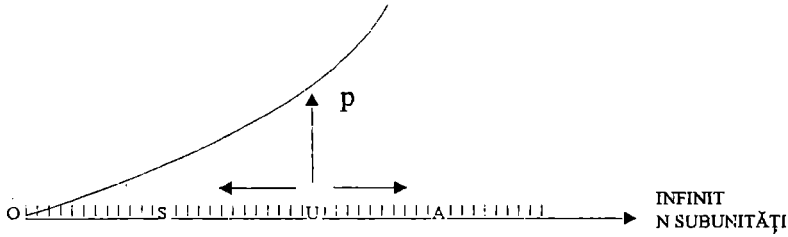


Fig. 4

Tabloul general care urmează reunește, cu titlu de exemplificare, un anumit număr de figuri a căror descriere poate fi găsită în capitolele consacrate celor patru mari domenii ale metabolei.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

METABOLE

GRAMATICALE (cod)
EXPRESIE

LOGICE (referent)
CONȚINUT

	OPERAȚII	A. METAPLASME Asupra morfologiei	B. METATAXE Asupra sintaxei	C. METASEMEME Asupra semanticii	D. METALOGISME Asupra logicii
SUBSTANȚIALE	I SUPRIMARE 1.1. Parțială . . . 1.2. Completă . . .	Afereză, apocopă, sincopă, sincreză Deleațiune, albire	Crază Elipsă, zeugmă, asindeton, parataxă	Sinecdocă (generalizantă, conceptuală și particularizantă referențială), comparație, metaforă in praesentia Asemie	Litotă 1 Reticență, suspensiune, tăcere
	II ADJONCȚIE 2.1. Simplă 2.2. Repetitivă	Proteză, diereză, afixare, epenteză, cuvânt-valiză Reduplicare, insistență, rime, aliterație, asonanță, paronomază	Paranteză concatenație, expletiție, enumerare Reluare, polisindeton, metrică, simetrie	Sinecdocă (particularizantă conceptuală și generalizantă referențială), arhilexie *nimic*	Hiperbolă, tăcere hiperbolică Repetiție, pleonasm, antiteză
	III SUPRIMARE-ADJONCȚIE 3.1. Parțială 3.2. Completă 3.3. Negativă	Limbaj infantil, substituire de afixe, calambur Sinonimie fără bază morfologică, arhaism, neologism, „creare" de cuvinte, împrumut nimic	Silepsă, anacolut Transfer al unei clase, chiasm nimic	Metaforă in absentia Metonimie Oximoron	Eufemism Alegorie, parabolă, fabulă Ironie, paradox, antifrază, litotă 2
RELAȚIONALE	IV PERMUTARE 4.1. Oarecare 4.2. Prin inversiune	Contrepet, anagramă, metateză Palindrom, verlen	Tmeză, hiperbat Inversiune	*nimic*	Inversiune logică Inversiune cronologică

TABLOU GENERAL AL METABOLELOR SAU FIGURILOR RETORICE

https://biblioteca-digitala.ro/ https://unibuc.ro

1. LITERARITATE ȘI ȘTIINȚA LITERATURII*

Dacă știința literaturii urmărește să stabilească literaritatea ca obiect pe măsura ei, atunci, după cele spuse în I.2, aceasta nu este posibil decât în condițiile structurării semiotice a textului. Pentru noi, pe de altă parte, va fi decisiv modelul lui Morris, care prevede o dimensionare a semnului după perspectiva *sintacticii* (relația: semn-semn), a *pragmaticii* (relația: semn-mânuitor [emițător, receptor]) și a *semanticii* (relația: semn-obiect). Dacă urmărim acest model, trebuie să prevedem ipotetic trei modalități de literaritate: una sintactică, una pragmatică și una semantică.

1.1. DIMENSIUNI SEMIOTICE ALE LITERARITĂȚII

În articolul său *Linguistics and Poetics*, R. Jakobson (1968 [1958]) construiește un model al comunicării lingvistice, în care deosebești șase funcții sau „atitudini". Atitudinea legată de emițător o numește *emotivă* (de exemplu, interjecții), cea legată de receptori o numește *conativă* (de exemplu, propoziții imperative) și cea legată de realitate *referențială* (de exemplu, expunerea) – această clasificare corespunde modelului de organon a lui Bühler (cf. I.1.2.1.2.1), pe care îl și citează. În afară de aceste trei funcții, mai amintește funcția *fatică*, care produce contactul comunicării (de exemplu: „Hello, do you hear me?") și una *metalingvală*, care tematizează limba însăși ca obiect (de exemplu, „Do you know what I mean?") În final, ajunge la următoarea definiție a poeticului:

> The set (Einstellung) towards the MESSAGE as such, focused on the message for its own sake, is the POETIC function of language (1968: 356).

---

* Apărut 1975. În ȘTIINȚA TEXTULUI ȘI ANALIZA DE TEXT, Editura Univers, București, 1983, trad. Speranța Stănescu, p. 132-152 (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

și îl cuprinde în următoarea prezentare schematică (1968: 357):

	REFERENTIAL	
EMOTIVE	POETIC	CONATIVE
	PHATIC	
	METALINGUAL	

Prin urmare, esteticul lingvistic constă în adaptarea la mesajul ca atare al textului, mai exact: într-o *selecție și combinație deosebită a elementelor lingvistice*. Principiul fundamental este „*echivalența*" („Äquivalenz"), despre care vom mai vorbi. În felul acesta, se pun bazele unei noțiuni de *poeticitate*, care poate fi considerată ca fiind semiotico-sintactică sau *imanentă textului*. Ea accentuează relațiile interne semnului și face abstracție de legăturile referențiale și comunicative. Idealul ei este opera de artă lingvistică sau – altfel spus – autonomia esteticului.

O privire asupra dimensiunilor semiotice ne ajută să observăm foarte curând că cele spuse de Jakobson sunt unilaterale. El nu numai că se decide pentru o anumită dimensiune semiotică, sintactica, dar, în cadrul acesteia, mai alege și o anumită metodă, pe cea lingvistică. Ba mai mult, așa cum vom vedea, această concepție lingvistică despre literaritate permite doar una din posibilitățile deschise de această metodă. Ori, argumentația din cap. I.3 arată că există cel puțin trei concepte semiotice despre literatură care, în funcție de metoda aleasă, sunt nuanțate diferit, astfel că rezultă următoarea schemă:

Știința literaturii (literaritate)
- 1. *sintactic:* a) psihologic, b) sociologic, c) lingvistic, d)...
- 2. *pragmatic*: a) psihologic, b) sociologic, c) lingvistic, d)...
- 3) *semantic*: a) psihologic, b) sociologic, c) lingvistic, d)...

Așa cum s-a arătat în I.3 și I.3.4, este valabilă și aici, prin analogie, constatarea că proiecția sistemului de operațiuni din știința literaturii prezentată este abstractivă, în sensul că arată izolat dimensiunile semiotice și metodele științifice, în timp ce abia o știință a literaturii „integratoare" dezvăluie toată multitudinea de activități științifice posibile în domeniul obiectului „literatură". Dar, ca și mai-nainte, relevanța abstractivă prezintă avantajul de a pune mai bine în prim plan perspectivele fundamentale ale literarității.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Pentru determinarea științifică a literarității este decisiv răspunsul la întrebarea, cum este înțeleasă „deviația" ca *differentia specifica* estetică în diversele dimensiuni ale textului. Găsirea răspunsului este, însă, condiționată de o analiză a noțiunii de „deviație" în sine. Ca trăsătură a esteticității, ea are următoarele însușiri fundamentale:

1) are un *caracter referențial*, adică nu este autonomă, ci poate fi înțeleasă doar pe fundalul unor fenomene lingvistice non-deviante (*relația structurală externă*);

2) are *caracter sistematic*, adică nu este înțeleasă arbitrar ca orice abatere din text, ci are o structură intestină (*relația structurală internă*).

Ambele relații structurale garantează caracterul normativ al deviației estetice. Ele sunt prezente explicit sau implicit în toate definițiile literarității existente. Astfel, în cap. I.1.1, relația structurală externă a fost descrisă în felul următor: la noțiunea mimetică despre literatură, ca opoziție între ficțiune și realitate, la noțiunea expresivă despre literatură, ca opoziție între referința la eu și referința la obiect, la cea receptivă, printre altele, ca opoziție între efectul emoțional și rațional, la cea retorică, ca opoziție între limbajul artei și cel cotidian. Dar, au fost arătate și posibilități structurale interne ale normei estetice, de exemplu, în permanenta structurare a mimesis-ului și în sistemul figurilor retorice. De aici se observă clar cum concepția despre literaritate se modifică nu numai după o dimensiune semiotică, ci și în funcție de abordarea metodică. O teorie mimetică, care se bazează pe așa-numita clauză de breaslă („Ständeklausel"), face parte din domeniul unei semantici definite sociologic. Iar un model retoric clădit pe opoziția dintre norma lingvistică cotidiană și cea artificială poartă, fără doar și poate, trăsături lingvistice. Din punct de vedere teoretic, chiar dacă în practică nu este neapărat plauzibil, ne putem imagina că în cadrul diverselor dimensiuni semiotice fiecare metodă produce o variantă distinctă a literarității.

Cap. I.3 a prezentat variantele posibile ale dimensionării semiotice a textualității cu ajutorul lingvisticii. Ce poate fi, deci, mai tentant decât să continuăm această încercare și în această a doua parte a discuției noastre, forțând lingvistica să constituie și un model estetic al textului. Celelalte modele (sociologice, psihologice...) sunt atât de complexe și de dependente de anumite premise, încât discutarea lor în legătură cu problema literarității ar necesita fiecare în parte un tratat propriu. Pe de altă parte, există un număr mare de lucrări premergătoare general teoretice

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

la această temă, atâtea încât se poate vorbi de „lingvisticizarea cercetării literare" („Linguistisierung der Literaturforschung"-Piirainen 1969, cf. van de Velde 1969). Pe de altă parte, metoda literar-lingvistică are deja un precursor istoric: sistemul de clasificare al figurilor de stil retorice (cf. I.1.1.4). În felul acesta, ne aflăm în posesia unei multitudini de reflexii teoretice, care se referă atât la relațiile structurale externe, cât și la cele interne ale normelor lingvistice de estetică lingvistică. Începem cu expunerea problemelor care rezultă din definirea relațiilor structurale externe.

1.2. PREMISE TEORETICE PENTRU O DEFINIȚIE LINGVISTICĂ A LITERARITĂȚII

Roman Jakobson, autorul unei încercări de definire lingvistică a literarității citate în II.1.1, se mărginește la dimensiunea sintactică a semnului. Și nu este un caz izolat: ne-o arată publicațiile existente la obiect. Doar arareori lingvistica a îndrăznit să încerce o definire pragmatică sau semantică a fenomenelor lingvistico-estetice. Cauza trebuie că se află în complexitatea extraordinară a acestor dimensiuni semiotice, spus mai concret: în cazul pragmaticii, este vorba de multitudinea factorilor extralingvistici, în cazul semanticii, este vorba de problema deosebit de dificilă a referențialității. Dimpotrivă, perspectiva sintactico-semiotică se poate limita, în primul rând, la formele deviațiilor dintre formele și conexiunile semnelor. Procedând, până acum, de cele mai multe ori în felul acesta, analiza lingvistică a literaturii a aplicat, totodată, și următoarele restricții:

1) *eliminarea producătorului (respectiv, a receptorului) textului*:
Dimensiunea pragmatică cu structura ei complexă de condiționări este astfel scoasă din circuit; în locul subiectivității unui autor (receptor) al textelor literare, apare construcția idealistă a unei „competențe poetice" (Bierwisch 1969);

2) *eliminarea referentului textului*:
Dimensiunea semantică ca bază de constituire a realității de referință pentru enunțurile literare este astfel înlăturată; în locul preocupărilor pentru conținutul de adevăr și ficțiune al textelor literare (semantica referențială) apar acelea legate de structura conținutului internă textului (semantica relațională);

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

3) *eliminarea diacroniei textului*:

Dimensionarea istorică (diacronică) a literaturii este înlăturată ca urmare a reducțiilor de la 1) și 2); în locul ei trece descrierea sincronică a stărilor literare a textelor, respectiv, proiectul unor ipoteze de cunoaștere atemporală (acronă), care trebuie verificate pe date literare empirice;

4) *eliminarea limbajului natural din terminologia științifică*

Se renunță la folosirea limbajului cotidian din cauza preciziei lui reduse (exemplu: polisemia); locul lui îl ia un inventar de simboluri non-lingvistice (matematico-logice) (exemplu: logica predicatelor).

Scopul acestor patru tipuri de reducții este să desființeze determinarea istorică, subiectivitatea, variabilitatea și irațională din căile cunoașterii științifice și să asigure analizei lingvistice a literaturii un maxim de generalitate, stabilitate, verificabilitate și predictibilitate a rezultatelor. Rezultatul urmează a fi o știință a literaturii „obiectivă" – în sensul unei relații pure cu obiectul – o știință lipsită de „defectele" precursoarelor ei. Aici, însă, trebuie să intervină critica unui astfel de procedeu lingvistic. Această nu pune sub semnul întrebării doar posibilitatea de principiu a unui astfel de reducționism, ci și valabilitatea nelimitată a scopurilor urmărite de analiză. Dar, înainte de a discuta aceste obiecții, vrem să descriem tentativele unei lingvistici semiotico-sintactice de a fixa structura relațională externă a normei lingvistico-estetice.

Nici nu intenționăm, dar nici nu este posibil să oferim aici o privire de ansamblu atotcuprinzătoare asupra bibliografiei existente în dezbaterea lingvistică a problemei literarității. Vom face doar unele trimiteri. Monografii introductive cu luări de poziție critice, în parte îndreptățite, găsim la Uitti (1969), Leech (1969), Fowler (1971), Chapman (1973), Delas/Filliolet (1973) și la Sanders (1973). Complexă și prețioasă este lucrarea vastă a lui Ihwe (1972). Deosebit de importante pentru această tematică sunt numeroasele articole și referate, în mare parte ușor accesibile în volume colective, cum ar fi cele editate de Davie *et. al. [ed.]* (1961), Sebeok *[ed.]* (1968/1960/), Garvin *[ed.]* (1964), Kreuzet/Gunzenhäuser [ed.] (1969/1965), Fowler *[ed.]* (1966), Chatman/Levin *[ed.]* (1967), Freemann *[ed.]* (1970), Chatman *[ed.]* (1971), Blumensath *[ed.]* (1972), Greimas *[ed.]* (1972), Kachru/Stahlke *[ed.]* (1972) și Iwhe *[ed.]* (1971/1972). În afară de acestea, în mod curent pot fi găsite contribuții la o poetică lingvistică în revistele de specialitate *Poetics* 1 (1971 urm.), *Poétique* 1 (1971 urm.) și *Lili* (1971 urm.), dar și în aproape toate celelalte publicații lingvistice. Multe dintre monografiile și volumele colective sus-numite conțin anexe bibliografice, care fac trimiteri la alte publicații.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Pentru discutarea problemei, vrem să mai amintim că, caracterul referențial al normei deviației constă în faptul că esteticitatea ca *foregrounding* lingvistic (termenul este traducerea englezească pentru *actualisace* a lui Mukařovský [1964]) se deosebește de fundalul unei norme non-estetice. Înainte de a dezbate acest *foregrounding*, trebuie deci conturată forma *backgrounding*-ului.

1.2.1. „Backgrounding"-ul non-estetic

Acesta este formulat într-o gramatică a textului. Baza formulării sunt semnele lingvistice și modalitățile lor de legare (cf. I.3). Ele reprezintă o normă standard: vorbirea cotidiană. Prin aceasta se înțelege acel limbaj „care, utilizat fără intenții suplimentare, servește fără nici o restricție sau normare scopului « banal » al contactului interuman și al acțiunilor lingvistice în relațiile umane". (Hartmann 1964: 128-134). O astfel de definiție foarte generală nu este, evident, lipsită de neajunsuri, dacă trebuie să formeze baza *backgrounding*-ului non-estetic.

Problematica: Dificultatea constă în precizarea conținutului noțiunii de limbaj cotidian. De regulă, prin aceasta se înțelege o formă a limbii, care este acceptată ca mijloc general de comunicare de către cea mai mare parte a membrilor unei comunități lingvistice. Dar, se dovedește că (a), în unele comunități lingvistice, o astfel de normă comunicativă nu există deloc sau e reprezentată foarte slab (de exemplu, în indiană). Să însemne asta oare că e valabilă regula că *foregrounding*-ul poetic crește proporțional cu modul de existență al normei cotidiene? În al doilea rând (b), trebuie să ne gândim la faptul că limbajul cotidian are o variantă orală și una scrisă (cf. Sanders 1973: 38-49). Care din ele să fie oare fundalul deviației? Decizia ar trebui luată aici diferențiat, dacă, așa cum s-a întâmplat mai sus (I.3), se extinde conceptul de textualitate și asupra textelor constituite oral. Mai apoi (c), merită atenție și faptul că limbajul cotidian admite variante sociale și regionale: dialectele. Reprezintă oare aceste subcoduri diastratice, respectiv, diatopice, atunci când apar amestecate cu limbajul de comunicare general, deja o deviație estetică sau pot să funcționeze ele însele ca *backgrounding*? Aceeași întrebare se poate pune (d) în legătură cu folosirea expresiilor și citatelor în limbi străine. Apoi (e), fenomenul determinant comunicativ al „variantelor funcționale" sau al categoriilor de stil și tonalitate pune sub semnul întrebării ipoteza unui limbaj cotidian structurat unitar. Paleta

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

oferită de Joos (1962) cuprinde o gamă de variante ce include *frozen (printable), formal, consultative* și *causal, intimate* și, în cele din urmă (f), nu trebuie să pierdem din vedere că descoperirea unei norme cotidiene sincrone este dificilă atâta timp cât, în fiecare clipă, se amestecă diverse stări lingvistice. Apar alăturate elemente pe cale de dispariție și elemente noi, arhaisme și neologisme, fără a se putea face o distincție precisă – această concluzie au formulat-o Tinianov și Jakobson deja în 1928 (1966: 75).

După aceste observații apare mai mult decât problematică descoperirea unei norme unitare de limbaj cotidian ca *backgrounding* nepoetic. Chiar și numai descrierea sincronă a unei astfel de norme presupune o comunitate lingvistică omogenă, fără diferențe regionale și sociale, fără influențe străine, fără diferențe de vârstă, fără variante ale referinței situative, fără idiolecte. Cu atât mai dificilă ar fi prezentarea perspectivei diacronice. Nici recurgerea la câte un text izolat (cf. Thorne 1965) nu oferă o rezolvare a dificultății, deoarece nu este limpede cum trebuie corelată gramatica textului respectiv cu gramaticile tuturor celorlalte texte (cf. Hendricks 1969: 1-5). Nici soluția oferită de pragmatica lingvistică prin criteriul unei „norme subiective de espectație" („Erwartungsnorm" – Carstensen 1970: 260) nu este complet neproblematică, căci, atât selecția vorbitorilor care constituie norma, cât și problema alegerii metodei (statistica?) provoacă dificultăți. Rămâne doar propunerea pe care au făcut-o până acum majoritatea reprezentanților unei stilistici a deviațiilor: „Ea înțelege nivelul normalului, în accepțiunea pur lingvistico-gramaticală nu în cea stilistică, drept o mărime auxiliară, care să servească doar explicitării anumitor neregularități la nivelul literar. În cele din urmă, definiția stilului ca „abatere de la normă" („Abweichung von der Norm") se dovedește a fi o construcție destinată explicării lingvistice a limbajului poetic". (Sanders 1973: 31). În cele ce urmează, vrem să observăm problemele și posibilitățile oferite de o astfel de concepție.

1.2.2. „Foregrounding"-ul estetic

La încercarea formulării unei definiții a normei de estetică textuală apare problema modalității de referință la norma non-estetică. În principiu, ne putem imagina trei posibilități: 1) limbajul poetic formează o subclasă (dialect) a limbajului comun; 2) el este un limbaj special cu un sistem de reguli proprii; 3) el se prezintă ca posibilitate superioară de actualizare a

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

limbii. Ultima definiție, care răstoarnă raportul dintre *foregrounding* și *backgrounding*, înțelegând limbajul cotidian ca „abatere de la limbajul total" (Coșeriu 1971: 185) de la bun început, nu poate să atingă o precizare pozitivă a esteticității lingvistice, motiv pentru care, în cele ce urmează, nu vom mai ține cont de ea. Cea de a doua definiție oferă, ce-i drept, sectorului literar o independență bine delimitată, dar, prin conceptul ei de *counter-grammar* (Wellek), rupe orice legătură între limbajul estetic și cel non-estetic. În schimb, prima formulare exprimă tocmai acest caracter referențial al ambelor variante de limbaj. Ea descrie limbajul poetic ca pe un sistem de semne subordonat limbajului cotidian și, totodată, conexiunile semnelor acestui sistem. Specificul acestei relații este prins adecvat în termeni ca „gramatica secundară poetică" sau „sistem secundar modelator" („poetische Sekundär-grammatik"; „sekundäres modellbildendes System" – Lotman 1972).

Criteriul de bază al unui astfel de sistem este, însă, încă mult disputat. Există mai multe criterii, iar fixarea concretă la unul din ele reprezintă deja un act evaluativ. Norma estetică este o normă a valorii; acest lucru nu-l pot modifica nici formalizările, nici cuantificările lingvisticii. Deosebirea dintre procedeele lingvisticii și cele ale teoriei literaturii tradiționale, în problema valorii (cf. Müller-Seided, Schulte-Sasse, Strelka), constă în faptul că într-un caz, calitățile valorice sunt descoperite prin analize de text, în celălalt caz, calitățile valorice sunt expuse ca ipoteze sintactico-semiotice. Disputa în jurul „adevăratului" criteriu se naște prin faptul că ambele prezintă atât soluții, cât și probleme. Din multitudinea propunerilor se cristalizează patru concepte, două calitative și două cantitative, pe care le vom expune aici cu avantajele și dezavantajele lor.

1) *Deviația estetică = non-gramaticalitate*, adică o abatere de la regulă prin nerespectarea normei gramaticii limbajului standard. Deoarece există mai multe grade ale abaterii gramaticale (Lieb, 1970; Lewandowski 1973: 238-240), ne putem imagina, prin analogie, mai multe grade ale poeticității (cf. Steube 1966, 1968; Burger 1973). Acestea nu privesc doar un singur nivel lingvistic, ci pe toate: fonologie, morfologie, sintaxă, semantică, grafemică (Schmidt, S. J. 1968). Dacă deviațiile estetice coincid într-un text în același punct structural, atunci putem vorbi de „convergență" („Konvergenz" – cf. Riffaterre 1973: 56-58).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

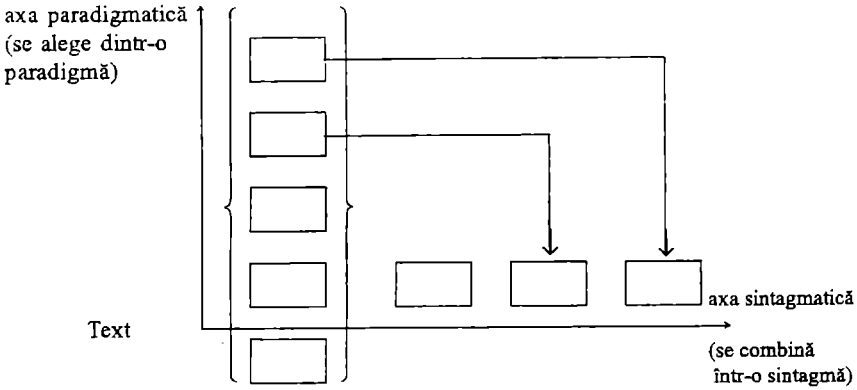
Problematica: Împotriva interpretării deviației estetice ca abatere gramaticală se pot ridica, printre altele, trei obiecții: (a) nu orice non-gramaticalitate este estetică, pentru că atunci produsele lingvistice aberante de orice fel ar fi literare. Dar, aceasta nu s-a acceptat în nici o societate. (b) Non-gramaticalitatea la nivelul sintactico-semiotic nu este nicidecum singura normă a literarității; ba mai mult, principiul echivalenței (cf. 2) are aceeași pretenție. (c) Dacă se postulează o normă statistică a valorii, un text este cu atât mai literar, cu cât prezintă mai multe agramatisme (cf. Kaemmerling, 1972: 77). Cel mai înalt grad de literaritate l-ar prezenta un text ce constă numai din abateri. Un astfel de text nu mai e inteligibil. Prin urmare, pentru a fi relevant estetic, un text trebuie să prezinte atât fenomene gramaticale, cât și agramaticale (după Jakobson, mai bine: antigramaticale).

2) *Deviația estetică = echivalența*, adică o abatere ce întărește regula, constând în aceea că structuri echivalente se suprapun regulilor gramaticalității limbajului cotidian. „Echivalența" poate fi redată prin sinonime ca „repetiție", „corespondență", „concordanță", „identitate", „asemănare", „analogie" (cf. Posner 1971). Jakobson, inventatorul acestui tip de deviație, definește cu ajutorul ei noțiunea de „funcție poetică":

> The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination (1968: 358).

Axa selecției este identică cu paradigmatica expresiilor; aceasta înseamnă: elemente lingvistice echivalente pot să intervină unul pentru altul într-o anumită poziție structurală (echivalență verticală). Iar axa combinației este identică cu sintagmatica expresiilor; aceasta înseamnă: elemente lingvistice echivalente sunt legate între ele în cazul secvenței textuale liniare (echivalență, orizontală). Jakobson expune acest principiu pe exemplul relației de echivalență fonologică *horrible Harry*, unde *horrible* poate fi schimbat cu expresii ca *dreadful, terrible, frightful, disgusting* („paradigmatică"), dar mai ales pentru că din combinația cu *Harry* („sintagmatică") rezultă „figura fonică" a paranomasiei. Reprezentarea grafică a acestor fapte se prezintă abstract astfel (după Wunderlich 1971: 134):

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro



Paradigmă, clasă de echivalenţe

Din această prezentare, se observă că elementele dintr-o clasă de echivalenţe intră într-un text şi devin părţi ale secvenţei de text. În afară de clasa de echivalenţe fonologice există şi una morfologică, una sintactică, una semantică şi una grafemică. Convergenţa poetică apare atunci când se suprapun mai multe clase de echivalenţe. S. R. Levin (1962) numeşte acest fel de poetizare *coupling*, cercetând mai ales aranjamentul binar a două sau mai multe elemente echivalente fonologic, respectiv, semantic, în poziţii sintagmatice echivalente. În felul acesta, rima apare ca „a coupling in which the phonically equivalent forms occur in positions equivalent with respect to the rhyme-scheme of a poem" (1962: 43).

După Jakobson, în afară de Levin, mai ales lucrări franţuzeşti şi ruseşti (cf. Delas/Filliolet 1973, Lotman 1972, 1972a) au accentuat relevanţa estetică a echivalenţei. Jakobson însuşi a demonstrat în diferite articole (1965, 1966, 1966a, 1969, 1972) aplicabilitatea principiului descoperit de el pentru analize de poezii. Cea mai cunoscută este interpretarea poeziei lui Baudelaire „*Les chats*" (1968/1962) pe care a făcut-o împreună cu Lévi-Strauss (cf. şi Jakobson/Jones 1970).

Problematica: Împotriva prezentării deviaţiei estetice ca echivalenţă există următoarele obiecţii: (a) Nu orice echivalenţă este estetică, pentru că altfel orice asonanţă accidentală şi orice paralelism întâmplător ar semnala prezenţa literarităţii. (b) La nivelul sintactico-semiotic, echivalenţa nu este singurul principiu generator de poeticitate, deoarece

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

cu ajutorul lui nu poate fi explicată, de exemplu, metafora, un caz de „non-gramaticalitate". (c) Dacă se postulează o măsurătoare valorică statistică, atunci un text este cu atât mai literar, cu cât conține mai multe echivalențe. La capătul unei astfel de scale de echivalențe se află un text, care are elemente absolut identice, de exemplu, suita „0 0 0 0 0", care este identică grafemic, morfologic, sintactic și semantic. Sub acest aspect, orizontalitatea și verticalitatea echivalenței produc tot atât de puțin un sens ca și non-gramaticalitatea, atâta doar că aici efectul capătă numele de „banalitate" („Banalität" – cf. Levin 1962: 48 urm.). Prin urmare, într-un text trebuie să apară și momente de neregularități gramaticale, pentru ca el să fie considerat poetic.

3) *Deviația estetică = ocurență*, termenul desemnând o apariție statistic rară a fenomenelor lingvistice. La baza acestei definiții se află ideea „că limbajul poeziei este o variantă « *ocurentă* » caracteristică individual față de fundamentul oferit de recurența lingvistică cotidiană (ca domeniu al obișnuitului, al abitualului, deci, al general-valabilului)" (Schmidt, S. J. 1968: 289). Astfel de ocurențe se descoperă, cuantificând ordinea ierarhică conform cu frecvența diferitelor unități lingvistice și probabilitatea trecerii în linearitatea secvenței de text; rezultatul este „stilul" unui discurs:

„The style of a discourse is the message carried by frequency distributions and the transitional probabilities, especially as they differ from those of the same features in the language as a whole" (Bloch 1953: 42).

Prin aceasta se fac referiri la domeniul statisticii stilistice. Ea se ocupă de frecvența și distribuția elementelor lingvistice în text. Tot ce este rar, excepțional apare ca poetic, tot ce e frecvent, normal este non-poetic. Numeroase lucrări au apărut pe marginea acestei teme (de exemplu, în Kreuzer/Gunzenhäuser [*ed.]* 1969, Dolezel/Bailey *[ed.]* 1969, Leed *[ed.]* 1966).

Problematica: Împotriva normei statistice a ocurenței vorbesc următoarele motive: (a) Este imposibil să se indice o limită general valabilă între ceea ce este ocurent/estetic și ce este non-ocurent/non-estetic. O astfel de decizie este întotdeauna subiectivă și evidențiază dificultatea de a obiectiva calități estetice pe calea cantitativă. (b) Pe de altă parte, dus la extrem, principiul ocurenței ar însemna că textul cu cel mai înalt grad de poeticitate ar fi unul care ar consta doar din actualizări

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

lingvistice unice. Aici este valabil ce s-a spus și despre non-gramaticalitate [la pct. (c)]. (c) În cele din urmă, rămâne totuși neclar la care mulțime de texte anume se referă conceptul de „ocurență". Este vorba de totalitatea textelor existente sau de texte individuale? În primul caz, rezultatul este prea general, în al doilea, prea special. Căci, dacă statistica ocurenței se referă la toate *hapax legomena* (actualizări unice) ce apar într-o limbă ca neologisme, arhaisme, conexiuni sintactice neobișnuite etc., atunci apare pericolul să fie înregistrate ocurențe nepoetice (și limbajul tehnic cunoaște, de exemplu, cuvinte nou elaborate). În cazul contrar, unde se notează ocurențe prezente în fiecare text în parte, există posibilitatea ca, în afata textului, același element lingvistic să prezinte o cotă de recurență mare.

4) *Deviația estetică = recurentă*, adică o apariție a fenomenelor lingvistice frecventă din punct de vedere statistic. O astfel de echivalență postulează, pentru textele literare, un exces de elemente lingvistice (redundanță), cum nu se întâlnește în limbajul cotidian (cf. Fónagy 1961: 215 urm.). Redundanță există pe toate nivelele lingvistice, dar e deosebit de evidentă în domeniul semanticii (cf. Koch 1966). În multe cazuri, analiza atinge aceleași fenomene care au fost atinse cu ocazia discutării echivalenței, cu deosebirea că aici se folosesc procedee de măsurare matematice (cf. Fónagy 1961, Knauer 1969, Lüdtke 1969).

Problematica: Obiectivele criticii privesc aceleași aspecte care au fost deja discutate la ocurență, cu deosebirea că aici este invocată premisa statistică: (a) În cazul recurenței, delimitarea între frecvența estetică și raritatea non-estetică a fenomenelor lingvistice este supusă, de asemenea, unei decizii subiective, fapt prin care se dovedește că „obiectivitatea" procedeelor măsurătorii cantitative nu are valabilitate absolută, ci depinde de decizii premergătoare determinate pragmatic. (b) Recurență extremă înseamnă, după cum știm deja din cele spuse la echivalență, banalizarea expresiei textuale. (c) În cele din urmă, e valabilă și aici problematica expusă sub (c) la ocurență.

Dacă privim, în ansamblu, cele patru concepte de deviație lingvistico-estetice prezentate, atunci de fiecare dată este vorba de ipoteze care-și găsesc, ce-i drept, un oarecare suport în realitatea empirică a literaturii, dar cu toate acestea, nu se dovedesc a fi principii care să constituie în mod sistematic poeticitatea. Cu alte cuvinte: este necesară o pragmatică literar-estetică (performanță), care să confirme validitatea

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

uneia sau alteia dintre normele esteticității pentru anumite actualizări textuale într-un anumit loc și la un anumit moment și într-o anume societate. Ca posibilitate doar, formulăm aici bănuiala că perioadele manieristice din literatură se orientau mai degrabă după principiile non-gramaticalității și ocurenței, cele clasice, în schimb, după normele echivalenței și recurenței – asta numai pentru a aminti o antiteză construită de E. R. Curtius. S-a arătat, adesea, că literatura modernă este caracterizată printr-o orientare spre tipul de deviație manierist.

Non-gramaticalitatea/ocurența și *echivalența/recurența* ca și concepte teoretice formează, se pare, opoziții binare. Primul cuplu se remarcă prin trăsăturile singularității, non-predictibilității și noutății. Frumosul literar apare în unicatul care pune la îndoială, ba chiar ignoră, norma devenită obișnuință a limbajului cotidian. Formaliștii ruși numesc acest fenomen „alienare" (*ostranenie*) (cf. Sklovski 1916) și înțeleg prin aceasta (pragmatic) „deautomatizarea senzației" obținută prin mijloacele unei „forme îngreunate" (cf. Eichenbaum 1925, Striedter 1971). Poziția opusă (echivalență/recurență) este marcată de trăsăturile frecvenței și predictibilității. Frumosul literar nu se confundă aici cu singularul. Din contră, abia repetarea aceluiași lucru produce plăcerea estetică. Cele două poziții contrastante se deosebesc și prin felul în care sunt argumentate științific. În timp ce non-gramaticalitatea și echivalența sunt scoase în evidență pe baza operațională a unei gramatici, stabilirea ocurenței și recurenței se face cu argumente statistice. Ambele proceduri se pot, însă, întâlni acolo unde actualizările lingvistice agramate, respectiv echivalente, din text sunt măsurabile. În felul acesta, se vede că premizele celor patru criterii normative enunțate se suprapun în parte. Ele coincid, toate existând ca *foregrounding* estetic pe fundalul unei norme ipotetice a limbajului cotidian.

1.2.3. **Critica pragmatică la adresa stilisticii deviației**

Este elocvent faptul că toate criticile aduse acestei concepții a esteticii lingvistice, de orice nuanță ar fi, vin de pe o poziție semiotică, pe care trebuie să o numim „pragmatică". Ea izvorăște din faptul că este pus la îndoială cvatruplul reducționism lingvistic, în forma în care a fost schițat mai sus (1.2). Aceste dubii sunt cel mai pregnant formulate de Hugo Friedrich: „Literatura ca atare nu este *langue*, ci *parole*" (1967: 223). Cu aceasta se afirmă că literatura e o *ens singulare*, care nu

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

poate fi cuprinsă de regulile generale ale vreunei „gramatici a poeziei" („Grammatik der Poesie" – Jakobson 1969). Cu aceasta se mai spune că aspectele literaturii nu pot fi interpretate ca relații semiotico-sintactice izolate, ci trebuie întotdeauna puse în legătură cu un context de tip comunicativ și referențial. În cele din urmă, prin aceasta se cere ca fiecare analiză a literarității să se bazeze pe științele istorice ermeneutice. Alte afirmații ale teoreticienilor literaturii creează impresia unor variații ale acestor puncte de critică. Astfel, marxistul rus Arvatov, în articolul său despre *Limbajul poetic și practic* insistă deja din 1923, în fața formaliștilor, asupra naturii sociale a limbajului poetic. Esteticianul polonez R. Ingarden, din contră, reproșează lingvisticii că nu poate descrie „realitatea reprezentată oglindită în opera de artă" (1961: 7). Katačić, la rândul său, accentuează că ființa literară nu este o însușire a textului, ci că depinde doar de receptor, „dacă, prin realizarea conținutului lingvistic, se naște sau nu literatură" (1973: 240). Iar H. Grabes atrage atenția asupra faptului că teoriile lingvistice nu dau nici un fel de informație asupra a ceea ce îl determină pe cititor să înțeleagă anumite trăsături ca semne pentru calitatea „literarului" și, prin urmare, să recepteze un text ca „literatură" (1973: 463). Acestea au fost doar câteva puncte de vedere asupra poeticii lingvistice luate din teoria literaturii. La toate trebuie remarcat că argumentația trece foarte repede de la critica făcută sintacticii lingvistice la o critică a lingvisticii, în general. Doar arareori se ia notă, în astfel de situații, de dimensiunea pragmatică și semantică a lingvisticii, ca să nu mai vorbim de sesizarea posibilităților de constituire a literarității.

Lingvistica a răspuns reproșurilor științei literaturii; ba mai mult, și-a făcut chiar autocritica, încercând să atingă un grad mai mare de adecvare a descrierii în analiza fenomenelor literare. Cotitura se produce în concordanță cu o orientare generală spre teoriile comunicării, observabilă mai ales în ultimii ani. Într-un articol mai lung (*Der methodische Stand einer linguistischen Poetik* 1969), K. Baumgärtner atrage atenția „că noțiunea poeticului poate fi definită doar social, deoarece, în independența sa actuală față de forme lingvistice specifice, ea nu poate fi sancționată decât social" (1971: 389). În mod consecvent, el respinge construcția unei „competențe poetice" elaborată de Bierwisch (1969). Asemănător procedează și Ihwe (1970) și Abraham/Braunmüller (1971). Cel dintâi folosește noțiunea de performanță, cei din urmă pe

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

cea de acceptabilitate, încercând astfel să acopere specificul utilizării literare a limbii. În timp ce astfel de tentative pornesc de la o concepție generativ-transformațională modificată, M. Riffaterre a construit, încă de timpuriu, o variantă pragmatică a structuralismului imanent literar într-o serie de publicații (1959, 1960, 1964 etc.), accesibile acum în limba germană sub titlul *Strukturale Stilistik* (1973). Această poziție este exemplificată într-o analiză remarcabilă a poeziei lui Baudelaire „*Les chats*", pe care Riffaterre a efectuat-o voit în contrast cu interpretarea dată aceleiași poezii de Jakobson și Lévi-Strauss. Aici, ca și în alte rânduri, introduce în teoria lingvistică factorul comunicație, prezentând norma de fundal, numită de el „context stilistic", ca structură variabilă potențială (*pattern*), iar „deviațiile" ca fenomene de surpriză marcate contrastiv. Acestea, la rândul lor, pot forma un context potențial pentru alte devieri. Receptorul care, pentru Riffaterre, corelează în mod ideal impresiile estetice cu trăsăturile textului pe care le determină, este numit „arhicititor". În felul acesta, componenta receptor este ancorată în conceptul teoretic prin însăși terminologie. Faptul că o astfel de întreprindere nu este tocmai lipsită de probleme, se poate dovedi prin aceea că Riffaterre nu a fost întotdeauna acceptat. Au fost discutate critic mai ales noțiunea de context, problema evaluării estetice și construcția arhicititorului (cf. Levin 1969: 37-38, Hendricks 1969: 10 urm., Traband 1970: 243-244). Și în prezentarea noastră am atins deja unele aspecte problematice, ca cel al normei espectației (1.2.1) și cel al contextului.

Toate aceste eforturi ale lingvisticii dovedesc încercarea de a ieși din limitarea metodică autoimpusă și de a deveni un instrument descriptiv adecvat pentru actualizări textuale estetice reale. Nu poate rămâne neobservat nici că, în felul acesta, se produce o apropiere față de teoria și practica ermeneuticii științei literaturii, mai ales față de noua orientare a ermeneuticii recepției (Jauss, Iser, Weinrich). Simptomatică pentru acest proces este pledoaria lingvistului și literatului H. Weinrich pentru o *„știință comunicativă a literaturii"* [„kommunikative Literaturwissenschaft" (1971)]. Dar, o dovadă și mai puternică pentru această ipoteză o poate constitui atenția crescândă ce se acordă, mai nou, formaliștilor ruși și structuraliștilor cehi. Lucrările lor care, de regulă, nu pot nega influența lingvisticii, accentuează – printre alții, predecesorii lui Jauss (1967) – mai ales diacronia dialectică a normei literare

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

(Eichenbaum, Mukařovský). Concret, aceasta înseamnă: deviația lingvistico-estetică nu se deosebește doar de norma cotidiană sincronă, ci și de o normă poetică a precursorilor, pe care ea, ca deviație de la deviație, a înlocuit-o în procesul „evoluției literare". În felul acesta, limbajul poetic devine un fenomen procesual, supus unor schimbări continue ale limitelor și structurii proprii (cf. prezentările lui Erlich 1964, Striedter 1971, Doležel/Kraus 1972, Flaker 1973, Červenka 1973, Günther 1973).

O altă întrebare ce se pune este dacă lingvistica poate să facă față reproșului continuu venit de la știința literaturii de a nu fi aptă să rezolve problemele ficționalității cu mijloacele ce-i stau la dispoziție. Ficționalitate înseamnă, tradus în vocabularul semioticii, forma specific literară a referinței. Prima încercare concretă în această direcție a fost făcută de S. J. Schmidt (1972). El stabilește, mai întâi, că referința trebuie tratată ca o categorie la nivelul comunicării, nu al lexicului. Privite astfel, textele literare nu sunt proiectate pentru situații de comunicare anume. Mai mult, ele sunt situativ abstracte. Aceasta presupune că sunt interpretate parțial (de autor), ceea ce are iarăși ca urmare faptul că reprezintă (pentru receptor) mulțimi de texte polivalente, care pot fi conectate la mai multe sisteme de interpretare. „Polifuncționalitatea" (cf. Schmidt 1971) constituenților textului și a întregului text face „ca textul să prezinte « locuri libere », « imprecizii » („Leerstellen", „Unbestimmtheiten" – Iser, 1970) care pot fi umplute, respectiv interpretate de fiecare receptor altfel" (Schmidt 1972: 67). „Ficționalitatea" nu este, așadar, o mărime ontologică, ci una socio-comunicativă.

În pasajele anterioare, s-a arătat cum lingvistica începe să facă mai laxe restricțiile impuse de ea, din motive de principiu, analizei fenomenului de „literaritate". Aceasta privește atât pe receptorul de text, cât și pe referentul acestuia și diacronia textului. Între timp, s-a mai ajuns și la concluzia că o formalizare extremă, ce folosește inventarul de simboluri ale logicii și matematicii, nu înseamnă decât o obiectivizare aparentă, care nu înlătură problemele ermeneutice fundamentale. În fața acestei extinderi a începuturilor mărginit-lingvistice cu noi dimensiuni, ni se pare potrivită întrebarea, ce posibilități mai există pentru o sintactică estetică a textului, cu atât mai mult cu cât se mențin problemele ridicate în discuția pe marginea diferitelor criterii ale deviației.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

1.3. PERSPECTIVELE UNEI SINTACTICI ESTETICE A TEXTULUI

Cu toate dificultățile descrise, se poate construi o sintactică estetică a textului, dacă se pornește de la premise și țeluri adecvate. După M. Bense, estetica elaborează „principii... dar nu cu mijloacele artei, ci în forma unei teorii pure" (1965: 22). S. J. Schmidt, care preia această idee, precizează noțiunea de teorie la Bense ca fiind „o ipoteză, a cărei realizare poate fi dovedită numai în analiza diverselor opere de artă" (1971: 17). Dacă concepem o gramatică poetică a deviațiilor în acest fel, atunci ea nu este altceva decât o ipoteză asupra condițiilor ce fac posibilă esteticitatea lingvistică. Ca o astfel de ipoteză, ea are caracterul constantei aistorice; aceasta înseamnă: ea este independentă de persoană, spațiu și timp. Este vorba de o construcție teoretică, care conține toate posibilitățile de actualizare a fenomenelor estetice lingvistice. Dar, aceasta nu înseamnă că fiecare fenomen lingvistic aberant trebuie să fie considerat poetic; limbajul cotidian este și el plin de aliterații (de exemplu, *time and tide, Mann und Maus*) și de metafore (de exemplu, *Tischbein, head of the departament*) (cf. Stankiewicz 1961: 13-14). Ceea ce pune expresiilor lingvistice amprenta de „poetic" este mai degrabă „funcția lor estetică". Prin aceasta se înțeleg două lucruri. În primul ei sens, „funcția estetică" înseamnă că fiecare deviație în parte este integrată într-un context de momente structurale interdependente, care prezintă o oarecare regularitate. Textura astfel formată o putem caracteriza, cu Mukařovský (1964), ca „unitate în diversitate" (*unity in diversity*) sau, după un vechi principiu estetic, ca *concordia discors*. Cel de-al doilea înțeles al „funcției estetice" este orientat spre receptare, în sensul că mostra structurală lingvistică exercită asupra receptorului un efect estetic. Ambele sensuri luate împreună arată o poziție pragmasintactică față de literaritate. Această poziție este prin natura ei diacronică, adică schimbătoare.

Opoziția prezentată aici corespunde celei dintre *langue*/competență și *parole*/performanță. În legătură cu aceasta, F. B. Bateson se exprimă foarte potrivit, argumentând totodată și punctul de vedere propriu:

„My point of departure is Saussure's distinction between *langue* (the language-system) and *parole* (the particular language-occasion). Projected into the sphere of literature *langue* becomes « style » (with its subdivisions of *genres*, « topoi », figures of speech poetic diction etc.), and *parole* becomes the particular artifact in the context of its original audience..." (in Fowler 1971: 65).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Formulări pentru *langue* se fac în teoria literaturii (teoria stilului), cele pentru *parole* se fac în analize concrete pe text. Se înțelege, deci, de ce Fowler neglijează această dihotomie și prin aceasta sensul unor astfel de constante, atunci când spune: „... there is no constant, or set of constants, which differentiates all membres of the class « literature » from all membres of the class « nonliterature »" (1966: 11).

Vedem în aceasta un punct de plecare pentru un sistem de abateri, care pune la dispoziție posibilitățile de generare și analiză a faptelor estetice lingvistice. Sistemul este, în orice caz, mai general și mai cuprinzător decât fiecare actualizare literară luată separat, care nu face să concretizeze decât o parte din el.

Care din cele patru tipuri de deviație estetică poate prelua sarcina unor astfel de constante? Expunerea noastră trebuie să se raporteze la gramaticalitate, nu la statistică. Această decizie elimină ocurența și recurența în sensul descris de noi, deși statistica poate oferi metodei lingvistice un sprijin prețios. Rămân, așadar, criteriul agramaticalității și cel al echivalenței. Dacă absolutizăm primul criteriu, atunci nu putem explica fenomene ca cel al aliterației, al rimei, al paralelismului și al sinonimiei: dacă îl considerăm pe cel de al doilea ca absolut, atunci ne vor lipsi categoriile descriptive necesare în cazul fenomenelor metaforă, afereză, inversiune sintactică și anagramă. Dar, ambele criterii luate împreună fac posibilă o bază cât mai largă în explicarea tuturor variantelor de utilizare poetică a limbii. Așa ne-o sugerează deja Bierwisch prin deosebirea făcută între „deviații de la structura normală făcute conștient" și „suprapunerea unor structuri secundare peste limbă" (1966: 141), o diferențiere care a fost preluată de Ch. Bezzel (1970: 7). Ambele tipuri constau din deviații: primul tip din deviații ce lezează reguli, cel de-al doilea din deviații ce le întăresc. În afară de aceasta, mai pot exista și „deviații secundare", cum ar fi prin prezența potențială a unor relații de echivalență parțială (de exemplu, semi-aliterație, semi-rimă).

Prin astfel de idei ne apropiem de un domeniu al cercetării științifice care, de obicei, se numește „stilistică". Sunt cunoscute multiplele interpretări date noțiunii de „stil" și disciplinei ce se ocupă de ea (cf. de exemplu, Enkvist 1964, Chatman 1967, Sanders 1973). Din acest motiv, ar fi inutil să facem aici o recapitulație. Singurul relevant aici este sensul dat „formei lingvistice artistice" („künstlerische Sprachform"). Sub acest

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

aspect, toate încercările efectuate în direcția unei poetici, respectiv științe lingvistice a literaturii, trebuiesc privite ca tentative ale unei teorii a stilului. Așa trebuie apreciată și concepția lui Bateson. După cum putem observa dintr-o privire asupra tradiției stilisticii, această accepțiune a stilului, ca fiind același lucru cu arta lingvistică, nu este lipsită de precursori. Ea își are rădăcini în retorică, din care – ca *elocutio* – stilistica mai forma o parte încă și în secolul al XIX-lea. Așa cum arată dezbaterea din cap. I.1.1.4, retorica stilului reprezintă baza unei „noțiuni retorice despre literatură". Pe aceasta dorim să o explicăm sistematic în cele ce urmează. În acest scop, trebuie să privim mai îndeaproape teorii retorico-stilistice mai vechi și mai noi, căutând să vedem dacă se găsesc acolo suprapuneri cu cele două criterii ale deviației propuse de lingvistică. Prezentarea ce urmează va demonstra că există, într-adevăr, asemenea concordanțe. Apoi, cu ajutorul noilor categorii găsite, vom construi un model de estetică a textului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

G. I. TOHANEANU

RITM DOMINANT, SUBSTITUIRI RITMICE, RITM „SECUND"*

Versificația noastră nu s-a bucurat, până acum, de atenția cuvenită. Realizarea unui tratat sau, pentru început, a unor culegeri de studii nu pare posibilă nici în viitorul apropiat, de vreme ce, în acest domeniu, se publică atât de puțin[1]. Trebuie să ne mulțumim, așadar, cu ceea ce ne oferă cărțile de teorie literară și manualele școlare de limbă română, care, de obicei, eludează problemele de versificație sau, în cel mai bun caz, le rezervă un spațiu infim, tratându-le arid și superficial, și prejudiciind, astfel, însuși fenomenul de receptare a poeziei.

Nu stă în intenția mea să întreprind, hic et nunc, o analiză a capitolelor dedicate versificației în cele două categorii de lucrări amintite, deși o asemenea inițiativă ar fi utilă. Mă voi mărgini să atrag atenția asupra faptului că structura metrică a versului este interpretată mecanic, pe baza unor scheme „ideale", prestabilite o dată pentru totdeauna și aplicate nediferențiat. Omițându-se mobilitatea ritmurilor și larga rețea de s u b s t i t u i r i posibile, versurile sunt, de cele mai multe ori, violentate și constrânse să se încadreze în „metronomia" acestor scheme rigide. Se neglijează, deopotrivă, un lucru esențial, și anume acela că, în urma unui atare tratament, toate punțile între vers și vorbirea obișnuită sunt zvârlite în aer.

În structura lor r e a l ă (nu teoretică !), succesiunile trohaice și iambice – adică cele mai caracteristice poeziei noastre – admit

---

* În DINCOLO DE CUVÂNT. STUDII DE STILISTICĂ ȘI VERSIFICAȚIE, Editura științifică și enciclopedică, București, 1976, p. 225 – 243. (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

„substituirile", care se înmulțesc mai ales atunci când versurile cuprind cuvinte sau forme flexionare l u n g i de trei, de patru sau chiar de mai multe silabe. Căci în cursul flexiunii, fie ea nominală sau verbală, elementele lexicale ale limbii române își pot modifica sensibil structura silabică, realizând, în consecință, tipuri metrice dintre cele mai felurite. Deși înșirăm, de exemplu, câteva forme flexionare ale aceluiași substantiv – *val, valuri, valului, valurile* – constatăm că prima este monosilabică (*val* = –), a doua constituie un troheu (*văluri* =∠ ∪), a treia, un dactil (*vălului* = ∠ ∪ ∪), iar ultima, un peon (*vălurile* = ∠ ∪ ∪ ∪). Prin urmare, cu cât va fi mai amplu corpul fonetic al cuvintelor reunite în același vers, cu atât mai ușor se vor ivi substituirile, deoarece, în condițiile date, „vârfurile" de accentuare se distanțează și se împuținează, adăpostind între ele lungi șiraguri de silabe neaccentuate.

Pentru Scrisorile sale, Eminescu a ales versurile trohaice lungi de 15/16 silabe[2]. Schema „ideală"[3] a unui astfel de vers, pe care o cezură puternică îi divide în emistihuri, ar arăta așa:

∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ || ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪

Urmează că, în fiecare emistih, accentul ar trebui să lovească patru silabe, celelalte patru rămânând atone. Să desprindem, din contextul lor metric, două cunoscute emistihuri din *Scrisoarea I*:

„suferințele întuneci" = ∪ ∪ ∠ ∪ ∪ ∪ ∠ ∪

„mărilor singurătate" = – ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∠ ∪

După cum cu ușurință se observă, schema „teoretică" este contrazisă de realizarea ei practică: în ambele cazuri nu întâlnim decât două poziții accentuate, în loc de patru. Într-adevăr, din pricina volumului lor fonetic dezvoltat, două cuvinte sunt de ajuns pentru a bloca în întregime spațiul de opt silabe al emistihului. Așa stând lucrurile, între pozițiile „forte" este de așteptat să se înșire adevărate alaiuri de „more"[4] neaccentuate:

„De-ar dura măcar cât frunza doina mea de pe-nserate !
De-ar mai ține frăgezimea coardelor înseninante!"

Iată și schema acestui distih arghezian, cu care se încheie poemul *Cântec de seară* (F, 10):

∪ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ | ∠ ∪ ∠ ∪ ∪ ∪ ∠ ∪
∪ ∪ ∠ ∪ ∪ ∪ ∠ ∪ | ∠ [∪ ∪ ∪ ∪ ∪] ∠ ∪

Cel puțin în unele cazuri, procentul devine expresiv, servind la reliefarea ideii poetice. În evocarea peisajului marin din *Scrisoarea I,* alături de opțiunea pentru cuvintele lungi (*mișcătoarea mărilor*

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

singurătate[5]*),* și ea semnificativă, secvența – puțin obișnuită – a celor cinci silabe atone (*mă-ri-lor sin-gu-ră-ta-te)* contribuie, într-o anumită măsură, la înfiriparea sentimentului nemărginirii.

Când însă în cuprinsul aceluiași vers sau al aceleiași strofe se îngrămădesc cuvinte ori forme flexionare cu corp fonetic r e d u s – mai ales dacă elementele joncționale (de obicei monosilabice și neaccentuate) lipsesc sau apar numai sporadic – atunci se creează un mediu nefavorabil substituirilor. Iată, însoțite de schema lor metrică, patru versuri dintr-un *Pastel* de Al. Philippide (Vv, 39):

„Căni, pline; focuri roșii; chiot; noapte -
Un vânăt zbor de prune coapte piere,
Dezmiardă-n drum parfum de piersici coapte,
Harbuji buzați, gutui, bronzate pere"

∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪
∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪
∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪
∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪

Puritatea ritmului iambic – nealterat de nici o substituire – se explică prin precumpănirea evidentă a cuvintelor s c u r t e de una și, mai cu seamă, de două silabe. Statistica ne arată că cele 25 de unități lexicale ale textului se reprezintă, din punctul de vedere al structurii lor silabice, în felul următor: 1) cuvinte bisilabice – 16; 2) cuvinte monosilabice – 7; 3) cuvinte trisilabice – 2.

În alte situații însă, iambii sunt la fel de expuși substituirilor ca și troheii. Citez, ad aperturam libri, din *Cântare omului* , marcând în schemă, pozițiile unde ∪ – > ∪ ∪:

„Astâmpărată foamea și ispășită truda
Un neastâmpăr altul își întețise ciuda,
Simțindu-ți istețimea, năvalnică să-nveți
Ea se-ncepea-ntristată și se sfârșea-n tristețe".
(Arghezi, S, III 87)

[∪ ∪] ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ | [∪ ∪] ∪ ∠ ∪ ∠ ∪
[∪ ∪] ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ | [∪ ∪] ∪ ∠ ∪ ∠ ∪
∪ ∠ [∪ ∪] ∪ ∠ ∪ | ∪ ∠ [∪ ∪] ∪ ∠ ∪
[∪ ∪] ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ | [∪ ∪] ∪ ∠ ∪ ∠ ∪

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

În realizarea lor concretă, versurile dezmint, cel puțin în parte, schema lor ideală, al cărui aspect ar fi trebuit să fie următorul:

⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ | ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑

Distihul eminescian de mai jos, scris în același metru iambic[6] se caracterizează, și el, prin abundența substituirilor:

„Aducerile-aminte pe suflet cad în picuri,
Redeșteptând în față-mi trecutele nimicuri"

⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ | ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑
⏑ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ | ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑

Din cele spuse până acum rezultă că, în succesiunile trohaice sau iambice, orice „pes" este susceptibil de a fi înlocuit prin două more neaccentuate (⊥ ⏑ > ⏑ ⏑; ⏑ ⊥ > ⏑ ⏑). Totuși, în versurile lungi, mai cu seamă în cele trohaice, „pes"-ul ultim precum și acela care precede nemijlocit cezura par mai rezistente, mai refractare la substituiri, lor revenindu-le sarcina de a asigura și evidența „identitatea", fizionomia ritmică a ansamblului:

„Numai lebedele albe, cînd plutesc încet din trestii
Domnitoare peste ape, oaspeți liniștei acestei,

Cu aripile întinse se mai scutură și-o taie
Cînd în cercuri tremurînde, cînd în brazde de văpaie.
Papura se mișcă-n tremur de al undelor cutrier,
Iar în iarba înflorită somnoros suspin' un grier..."

⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⏑ [⊥ ⏑] | ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ [⊥ ⏑]
⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⏑ [⊥ ⏑] | ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⏑ [⊥ ⏑]
⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⏑ [⊥ ⏑] | ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ [⊥ ⏑]
⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⏑ [⊥ ⏑] | ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⏑ [⊥ ⏑]
⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⏑ [⊥ ⏑] | ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ [⊥ ⏑]

Textul – din Eminescu, *Scrisoarea IV* (I 152) – demonstrează convingător că singurii trohei inaccesibili substituirilor sunt cei care încheie versurile și emistihurile, izolați, în schemă, prin paranteze drepte.

Ușor de identificat în versurile trohaice și iambice, substituirile sunt ca și inexistente în ritmurile trisilabice, adică în dactil, anapești, amfibrahi:

„Și toamna, și iarna ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑
Coboară-amândouă; ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Și plouă, și ninge ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪
Și ninge, și plouă. ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪
Și noaptea se lasă ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪
Murdară și goală; ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪
Și galbeni trec bolnavi ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪
Copii de la școală" ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪

(Bacovia, P, 38);

Schemele adiacente învederează structura amfibrahică p u r ă – fără măcar vreo urmă de substituire – a textelor citate, indiferent de dimensiunile, adică de m ă s u r a lor.

Tot astfel este fără cusur succesiunea dactililor din strofa următoare:

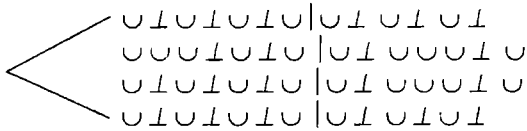
„Pier depărtările ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪
Vechiului drum. ⊥ ∪ ∪ ⊥
Unde-s cărările, ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪
Unde-s acum? ⊥ ∪ ∪ ⊥
Sângeră inima ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪
Lîngă pămînt ⊥ ∪ ∪ ⊥
Toamnelor, cine m-a ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪
Pus să vă cînt?" ⊥ ∪ ∪ ⊥

(Lesnea, V, 21)

Odată admisă existența și frecvența substituirilor în ritmurile iambic și trohaic, se conturează o problemă nouă, care – pe câte știu – nu a reținut, până acum, atenția cercetătorilor. Analizând, din punctul de vedere expus anterior, o serie de opere poetice, am ajuns, treptat, la convingerea că alternanța sau chiar opoziția dintre versurile cu și cele fără substituiri și apariția relativ regulată, eventual simetrică, a acestora din urmă, de-a lungul mai multor versuri ori strofe, creează posibilitatea identificării unui al doilea ritm – foarte discret, adesea latent, dar cu atât mai sugestiv – pentru care voi folosi termenul de „ritm s e c u n d". Organizarea metrică a operei respective considerate în ansamblu – în iambi, trohei etc. – o voi denumi, cum este și firesc, „ritm d o m i n a n t". Încheind seria precizărilor terminologice, menționez că voi întrebuința expresia „vers trohaic (iambic) p u r" pentru acele unități metrice care se suprapun aidoma schemei „didactice", adică pentru versurile lipsite de orice substituire. Astfel, în strofa următoare din *Pentru marile Eleusinii* (Barbu, P, 11), stihurile 1 și al 4-lea pot fi considerate iambi p u r i :

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

„Nocturne bolți vor ninge din slăvi misterul lor,
Ți s-o răsfrînge-n suflet tăria-ngîndurată,
Iar sfînta ta durere va trece legănată
În ritmuri largi și grave, de corul sferelor"[7]



Chiar această strofă ne situează foarte aproape de miezul problemei. Ritmul iambic, dominant, este însoțit, în surdină, de un al doilea ritm, întemeiat, acesta din urmă, pe opoziția dintre versurile cu substituiri (2 – 3) și cele „pure"(1, 4), care încadrează catrenul, impunând un fel de „andante", ușor trenant, de o incontestabilă sugestivitate, în acord deplin cu conținutul.

Aceeași așezare a celor două categorii de versuri, unele față de altele, o regăsim la Bacovia, în prima strofă a poeziei *Plumb de toamnă*, cu observația că, acum, măsura este alta (iambi de 11/10 silabe):

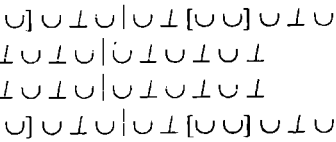
„Deja tușind, a și murit o fată,
Un palid visător s-a împușcat;
E toamnă și de-acuma s-a-noptat...
– Tu ce mai faci, iubita mea uitată ?"

De data aceasta, apare un element nou: simetria substituirilor, care – așa cum se vede din schemă – dețin aceleași poziții în versurile respective (2 – 3).

Alteori întâlnim însă o formulă inversă față de cea discutată până acum, ca în strofa inițială din *Panteism*, de Ion Barbu (P, 13), scrisă în metrul iambic de 14/13 silabe, pentru care autorul *Jocului secund* manifestă o adevărată slăbiciune:

„Vom merge spre fierbintea, frenetica viață
Spre sânul ei puternic cioplit în dur bazalt,
Uitat să fie visul și zborul lui înalt,
Uitată plăsmuirea cu aripe de ceață!"

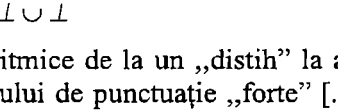
https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro



Studierea schemei metrice a strofei prilejuiește constatarea că, și de data aceasta, se dezvoltă „ritmul secund", bazat, deopotrivă, pe opoziția dintre versurile „pure" (2 – 3) și cele „impure"[8] cât și pe dispunerea simetrică a substituirilor.

O altă formulă posibilă este cea din *Vioara* lui Miron Radu Paraschivescu (II 29), unde cele două tipuri de versuri se organizează în distihuri care se succedă:

„Cum stă-n scrinul ei cel mic culcată,
Vioara pare moartă înc-o dată.
Încremenit, arcușul subțirel
I-a amuțit alăturea și el"



Schimbarea structurii ritmice de la un „distih" la altul devine și mai sensibilă datorită semnului de punctuație „forte" [.], care le desparte. Remarc, totodată, cvasiidentitatea vocalelor accentuate în ultimul distih, reprezentate prin secvențele *i ... u ... é* (v. 3), și *i ... á ... é* (v. 4). În sfârșit, dispunerea prin alăturare a rimelor (*a a, b b)* întărind coeziunea internă a distihurilor, constituie, în același timp, încă un factor de opoziție între ele.

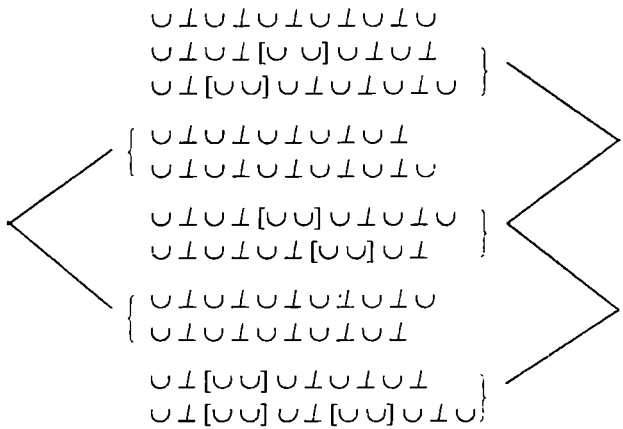
Organizarea pe distihuri alternative de iambi cu și fără substituiri apare și mai clar într-un fragment din poemul *Comemorare* de Ion Vinea (I 276):

„Orașul tău mi-a devenit străin,
Sînt douzeci de ani de-atunci, Tamara ...
Un spectru azi, din vremi, spre tine vin,
cobor prin sita negrei, știrbei uliți,
în pietre spulber efemere urme

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

de paşi plăpînzi pierduţi întru păcat, -
trezit imbold al vechii răni şi suliţi, -
Tamara, poate totuşi n-ai uitat ...
Dar palidele storuri dorm de mult
în tremurul amarelor tenebre".

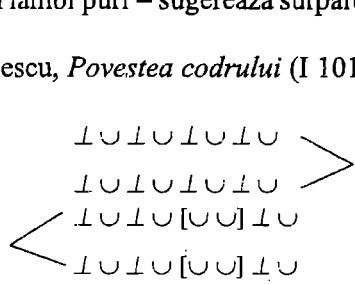
Alcătuind schema, voi grupa versurile pe distihuri, fără ca aceasta să fie o operaţie artificială, întrucât ea oglindeşte însăşi structura ritmică a fragmentului:



Examenul schemei ne permite să observăm că distihurile „impure" (v. 1 – 2, 5 – 6, 9 – 10) alternează regulat cu cele „pure" (v. 3 – 4, 7 – 8), într-o unduire ritmică subterană, ale cărei valuri invederează, parcă, pendularea între speranţă şi deznădejde, evidentă în contextul poeziei. Freamătul, cu puternice ecouri, din final – iscat de fluturarea multelor silabe neaccentuate, mai ales în ultimul vers, în constrast „ritmic" cu distihul precedent (v. 7 – 8), format din iambi puri – sugerează surparea interioară definitivă.

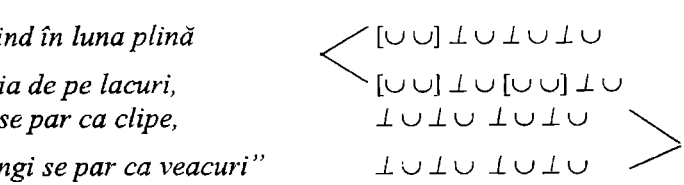
Iată şi o strofă trohaică, din Eminescu, *Povestea codrului* (I 101), construită la fel:

„Caii mării, albi ca spuma
Bouri nalţi cu steme-n frunte,
Cerbi cu coarne rămuroase,
Ciute sprintene de munte".



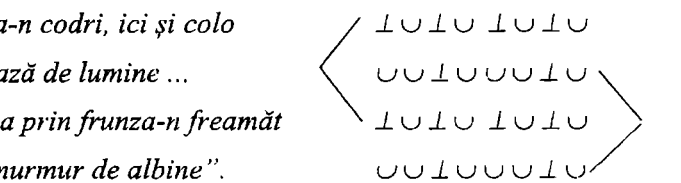
https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Formula inversă ne întâmpină tot la Eminescu, de exemplu în *O, rămîi* (I 110):



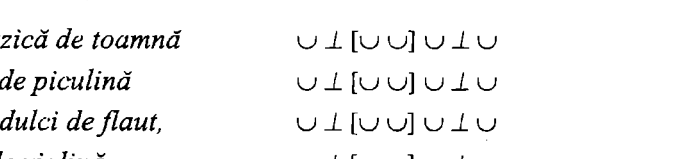
Sprinten și chiar pripit, din cauza substituirilor, în primele două versuri, ritmul trohaic se astâmpără, picurând domol, în ultimele două.

Aidoma rimelor, troheii sau iambii puri și impuri se pot încruci ș a în cadrul aceleiași strofe (Eminescu, I 66):



Opoziția dintre cele două tipuri de versuri (1 = 3; 2 = 4) – întărită și de modalitatea distribuției rimelor – este susținută de alternanța timpurilor (*Fulgerează/ trecea).* În versul al 3-lea – troheu pur – încetinirea tempoului ritmic valorifică funcționarea d u r a t i v ă a imperfectului și, dând imaginii răgazul unei desfășurări lente, îi sporește, acesteia, capacitatea sugestivă, întreținută, acustic, de armonizarea, aproape completă, a vocalelor accentuate (Eá treceá ... freámăt) și de grupurile consonantice aliterante (**frunza-n freamăt**).

Din perspectiva care ni s-a creat, să supunem unei succinte analize metrice *Nocturna* de G. Bacovia (P. 103). Precizez că, pentru a facilita argumentarea, mi-am luat libertatea de a despărți poezia în două catrene, deși ca constituie, grafic, un octet. Iată, mai întâi, textul căruia îi juxtapun, ca de obicei, schema:



https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Şi-acorduri de clavire ∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥ ∪
Pierdute în surdină; ∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥ ∪
Şi-n tot e-un marş funebru ∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥ ∪
Prin noapte, ce suspină..." ∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥ ∪

Sare în ochi, de bună seamă, aşezarea identică a celor două versuri pure (3, 7) în cadrul „strofelor" respective. Impresia unui ritm secund se intensifică şi de pe urma faptului că, în celelalte versuri, substituirile revin exact în acelaşi loc, după cum arată, în schemă, perfecta lor suprapunere grafică.

Chiar atunci când substituirile mişună într-o strofă întreagă, murmurul ritmului secund nu conteneşte, dacă măcar unele din ele revin la răstimpuri egale. Grafic, rânduirea lor pe *aceeaşi* „coloană" verticală reprezintă un indiciu preţios în această privinţă:

„La geamuri toamna cântă funerar ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥
Un vals îndoliat şi monoton... ∪ ⊥ ∪ ∪ ∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥
– Hai să valsăm, iubito, prin salon, ∪ ∪ ∪ ⊥ ∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥
După al toamnei bocet mortuar" ∪ ∪ ∪ ⊥ ∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥

(Bacovia, P, 118);

„Doar un chiot (de iubire?)
Mai răsună prin grădini.
Om setos de nemurire,
Căror zei te mai închini?"

(Miron RaduParaschivescu, II 17).

În strofele împânzite de substituiri, ritmul secund se bazează pe aşezarea diferită, dar simetrică a acestora din urmă, potrivit căreia versurile se reunesc, două câte două, în grupuri care se opun unul altuia. Un maestru al procedeului este Ion Barbu (P,10):

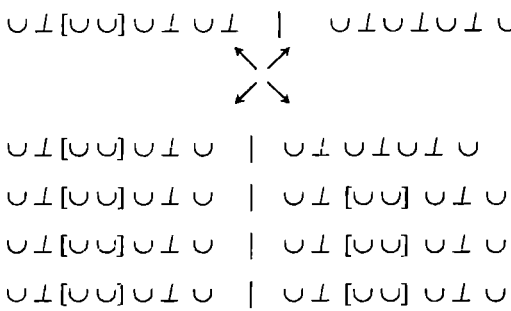
„Din aspra contopire a gerului polar
Cu verzi şi stătătoare pustietăşi lichide,
Sinteze transparente de străluciri avide
Zbucnesc din somnorosul noian originar."

∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥ ∪ | ∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥
∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥ ∪ | [∪ ∪] ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪
∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥ ∪ | [∪ ∪] ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪
∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥ ∪ | ∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Deosebit de interesantă - în perspectiva discuției noastre - mi se pare structura ritmică a poeziei *Căprioara* , de Miron Radu Paraschivescu (II 111):

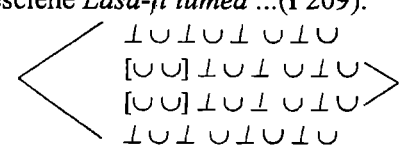
„Pe munții goi și vineți, o neagră căprioară
Privește spre amurgul vestind din zeci de trîmbe
Că soarele și astăzi din nou are să moară
Iar peste piramide cu muchiile strîmbe,
Secunda săriturii în goluri o măsoară."



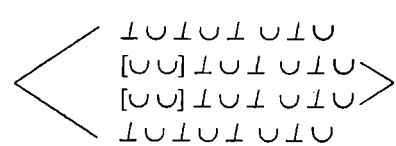
Așadar, cum arată și schema, în cadrul celor două versuri inițiale, emistihurile 1 și 4 - ambele „pure" - fac grup împreună, în timp ce pe celelalte - 2 și 3 - le unește poziția identică a substituirilor, generalizată, ulterior, în restul poeziei.

Am afirmat, la începutul exemplificărilor, că sursele ritmului secund sunt fie alternanța versurilor pure și impure, fie regularitatea substituirilor. Ar fi trebuit să adaug - și o fac acum - că ritmul secund poate rezulta din îmbinarea celor doi factori amintiți, așa cum se și întâmplă în primele strofe ale poeziei eminesciene *Lasă-ți lumea* ...(I 209):

„Lasă-ți lumea ta uitată,
Mi te dă cu totul mie,
De ți-ai da viața toată,
Nime-n lume nu ne știe.



Vin' cu mine, rătăcește
Pe cărări cu cotituri,
Unde noaptea se trezește
Glasul vechilor păduri.



https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Printre crengi scînteie stele,
Farmec dînd cărării strîmte,
Și afară doar de ele
Nime-n lume nu ne simte."

În prima și a treia strofă versurile pure (1,4;2,4) alternează cu cele impure (2-3; 1,3). În strofa secundă - alcătuită numai din versuri impure - unitățile metrice se grupează, de asemenea, câte două (1,4; 2-3), în funcție de poziția diferită a substituirilor.

Înainte de a pune ultimul punct, mi se pare că sunt dator să răspund la două întrebări care plutesc în aer:

1. Am văzut că alternanța unităților metrice cu și a celor fără substituiri contribuie la nuanțarea și diversificarea ritmului dominant, prilejuind apariția „ritmului secund". La atât se reduce, oare, rolul fenomenului în discuție?

2. Nu pot fi, cumva, raportate la conținut prezența, adesea precumpănitoare, a substituirilor într-o poezie și, dimpotrivă, puținătatea sau (ceea ce se întâmplă foarte rar) lipsa lor totală într-o altă operă poetică?

La prima întrebare am răspuns, tangențial, în unele lucrări anterioare[9]. Trebuie să adaug însă că vicisitudinile ritmului - provocate de frecvența sau de absența substituirilor - au consecințe asupra tempoului rostirii asupra debitului, înzestrându-se, astfel, cu virtualitățile unor indici de prim ordin ai r e l i e f u l u i. De exemplu, într-o elegie ca *De câte ori, iubito* . . . a lui Eminescu, „ralenti"-ul impus, pe alocurea, de absența substituirilor reliefează puternic tocmai momentele care reclamă unități metrice pure. Se creează astfel, între versurile și emistihurile fără și cele cu substituiri, un „contrast de v i t e z ă", iambii impuri redând foarte adecvat tălăzuirea fanteziei poetului părăsit, țâșnirea în iureș a imaginilor:

„De câte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte,
Oceanul cel de gheață mi-apare înainte;
Pe bolta alburie o stea nu se arată,
Departe doară luna cea galbenă - o pată;
Iar peste mii de sloiuri de valuri repezite
O pasăre plutește cu aripi ostenite,
Pe cînd a ei pereche nainte tot s-a dus
C-un pîlc întreg de păsări, pierzîndu-se-n apus.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

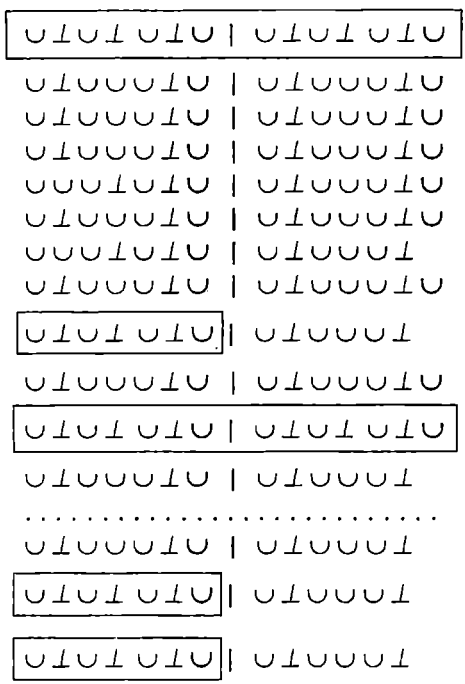
Aruncă pe-a ei urmă priviri suferitoare,
Nici rău nu-i pare-acuma, nici bine nu... ea moare,
Visîndu-se-ntr-o clipă cu anii înapoi.

.....

Suntem tot mai departe deolaltă amîndoi,
Din ce în ce mai singur mă-ntunec și îngheț,
Cînd tu te pierzi în zarea eternei dimineți."

(I 114)

Schema elegiei are următoarea înfățișare:



Revenind acum, cu un scurt comentariu, asupra puținelor unități metrice lipsite de substituiri - evidențiate, grafic, în schemă - voi încerca să justific „puritatea" lor în lumina formulărilor teoretice care au precedat textul elegiei.

Versul 1 (*De cîte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte*) - în întregime „pur" - reprezintă, sintactic, o subordonată temporală iterativă, sugerând revenirea hărțuitoare, obsesivă, ritmică a amintirii. Folosesc acest prilej

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

pentru a semnala, din treacăt, că Eminescu a recurs, nu o dată, la imagini din lumea lucrărilor sonore organizate „ritmic" (în sensul ritmului „pur") ca să descrie perindarea prin conștiință a amintirilor care *Țîrîiesc încet ca greieri, cad grele, mîngăioase / ...Cum în picuri cade ceara* sau *pe suflet cad în picuri* etc., etc.

Emistihul 1 din versul 8, evocând ideea de „grup" (*un pîlc întreg de păsări*), sporește indirect, prin contrast, durerea însingurării: este firesc ca, aci, silabele să cadă lent, apăsător, greoi.

Versul 10 - „pur" pe toată întinderea lui - dă expresia calmului, indiferenței, ataraxiei: domolirea corespunzătoare a tempoului este redată și prin punctele de suspensie (*Nici rău nu-i pare-acuma, nici bine nu* (...) *ea moare* ").

În sfârșit, primele emistihuri ale ultimelor două versuri exprimă, ambele, mișcări ritmice: creșterea, parcă zvâcnind (*Din ce în ce ...*), a sentimentului de singurătate și, respectiv, îndepărtarea treptată a păsării în zbor, până ce „se pierde în zare".

În legătură cu cealaltă întrebare posibilă, am ales două poezii, din a căror confruntare sper să obțin răspunsul dorit:

Al. Philippide, *Muzică*

„O rază intră ca o strună
Prin geamul poleit de lună.

În aer șerpuind cu lenevie,
Tremurătoarea rază albăstrie
Melodios s-așterne pe covor
Ca un fior.

Fior albastru...
Străvezia strună
Aduce multe melodii de lună,
Și pe albastru-i lunecuș,
Ca un fior scăpat dintr-un arcuș,
Din lună vine-alunecînd ușor
Un zîmbet, ca un flutur, pe covor.

Fiori albaștri curg de-a lungul strunei,
În muzica surîsurilor lunei.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Fereastra ondulează ca o apă
Cînd razele într-însa se îngroapă;
Din mobile tăcerea se desprinde;
Covorul, ca un lac de fulgi, întinde
Înmărmurite valuri albăstrii;
Fulgi albi, uşori, se prind de draperii,
O, vis, şi draperiile sînt pline
De somnul mătăsos al lunei pline."

(Vv, p. 7-8)

	3^{10}	6^{10}	9^{10}
∪ ⊥ ∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥ ∪	3	6	9
∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪	3	8	11
∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥ [∪ ∪] ⊥ ∪	3	8	11
[∪ ∪] ∪ ⊥ ∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥ ∪	3	7	10
[∪ ∪] ∪ ⊥ ∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥	1	3	4
[∪ ∪] ∪ ⊥	2	3	5
∪ ⊥ ∪ ⊥ [∪	2	4	6
∪] ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪	4	7	11
∪ ⊥ ∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪	2	6	8
[∪ ∪] ∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥	3	7	10
[∪ ∪] ∪ ⊥ ∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥	4	6	10
∪ ⊥ ∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥ ∪ ⊥	3	7	10
∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥ ∪	5	6	11
∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪	3	8	11
∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥ ∪	3	8	11
∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥ ∪	3	8	11
∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥ ∪	3	8	11
∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪	4	7	11
∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪	3	7	10
[∪ ∪] ∪ ⊥ ∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥	4	6	10
∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥	3	8	11
∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥ ∪	4	7	11
∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥ ∪	71	151	222

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Mihai Eminescu, *Sonet*

„Afară-i toamnă, frunză-mprăștiată,
Iar vîntul zvîrle-n geamuri grele picuri;
Și tu citești scrisori din roase plicuri
Și într-un ceas gîndești la viața toată.

Pierzîndu-ți timpul tău cu dulci nimicuri,
N-ai vrea ca nime-n ușa ta să bată;
Dar și mai bine-i, cînd afară-i sloată,
Să stai visînd la foc, de somn să picuri.

Și eu astfel mă uit din jeț pe gînduri,
Visez la basmul vechi al zînei Dochii;
În juru-mi ceața crește rînduri-rînduri;

Deodat' aud foșnirea unei rochii,
Un moale pas abia atins de scînduri...
Iar mâni subțiri și reci mi-acopăr ochii."

(I 119)

∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ [∪ ∪] ∪ ⊥ ∪	4	7	11
∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪	5	6	11
∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪	5	6	11
[∪ ∪] ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪	4	7	11
∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪	5	6	11
∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪	5	6	11
∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ [∪ ∪] ∪ ⊥ ∪	4	7	11
∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪	5	6	11
∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪	5	6	11
∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪	5	6	11
∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪	5	6	11
∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪	5	6	11
∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪	5	6	11
	67	87	154

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Cercetarea comparativă a schemelor impune de la început o observație. În primul text substituirile abundă, în cel de-al doilea ele apar cu totul sporadic. Dacă apelăm la oficiile statisticii, aflăm că, în *Muzică* , datorită frecvenței substituirilor, din cele 222 de silabe ale poeziei, numai 71(32,43%) sunt accentuate, iar restul de 151 (67,57%) sunt atone. Dimpotrivă, în sonetul eminescian, din 154 de silabe, 67 (43,51%) se găsesc sub „ictus", în timp ce 87 (56,49%) sunt neaccentuate[11].

Această repartizare procentuală, profund diferită de la o poezie la alta, este cât se poate de semnificativă, participând substanțial la urzirea unei anumite atmosfere ritmice, care prilejuiește împlinirea și rotunjirea ideii poetice. În *Muzică* , puzderia substituirilor, spațiind vârfurile de accentuare și împuținându-le, vătuiesc sonoritățile poeziei, căci multele șiraguri de silabe atone foșnesc și unduiesc abia simțite. O asemenea țesătură ritmică se mulează perfect pe trupul ideii, imaginile lunecând printr-un univers al sunetelor stinse, al discreției sensoriale, al sinesteziilor.

Dimpotrivă, cadența „monotonă" a sonetului eminescian, determinată de „puritatea" ritmului iambic, se înscrie prin procedeele de mare rafinament artistic, menite să nuanțeze evocarea unui mediu de tihnă și toropeală - de „somnie", cum ar zice Sadoveanu - în stare să favorizeze visătoria și să dezlănțuie puterile fanteziei. Lipsa „ritmului secund" devine, aci, un factor stilistic pozitiv, asigurând curgerea tărăgănată și obosită a versului.

*

La capătul acestor observații - izvorâte din dorința de a deschide o perspectivă nouă de investigare a tehnicii versului - dau expresie convingerii că disocierea celor două „straturi" ritmice, identificarea și interpretarea alternanțelor, a opozițiilor dintre ele, a precumpănirii versurilor pure sau impure într-o anumită creație poetică, pot spori, cu încă unul, seria procedeelor de „citire" exactă și nuanțată a poeziei.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

[1] Din recolta, nu prea bogată, a ultimilor ani, trebuie să fie amintite, în primul rând, lucrările lui L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu* , EA, 1964 și, mai cu seamă, *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine* , Budapest, 1964. Neconvingătoare - deși pătimașă - rămâne lucrarea lui Mihai Bordeianu, *Versificația românească* , Editura Junimea, 1974.

[2] Cu privire la raportul dintre conținutul operei poetice și tiparul metric ales, rămân actuale considerațiile lui G. Ibrăileanu, *Eminescu. Note asupra versului* , EPL, 1968, vol. I, p. 148 și urm.

[3] Distincția între schema „ideală" sau „teoretică" și cea „reală" sau „practică" - în care acționează substituirile dereglând aspectul rigid al celei dintâi - mi se pare fundamentală pentru înțelegerea corespunzătoare a versificației și, în consecință, cred că ar trebui să fie introdusă și în manualele școlare.

[4] Întrebuințez termenul cu sensul de „silabă metrică".

[5] Mi se pare că merită a fi semnalată identitatea de structură silabică și accentuată a celor două sintagme:

Eminescu - „mi-șcă-toa-rea mă-ri-lor sin-gu-ră-ta-te"

(∪∪⊥∪⊥∪∪∪∪∪⊥∪)

Arghezi - „fră-ge-zi-mea coar-de-lor în-se-ni-na-te".

[6] Preferința pentru metrul iambic și pentru valențele lui expresive Eminescu și-a manifestat-o nu numai în *Scrisoarea II* , ci și în sonetele postume *Cum negustorii din Constantinopol* (*Opere* , IV 205) și, mai cu seamă, *Iambul* (*Opere* , IV 356).

[7] Dezvoltarea unui al doilea accent, secundar, pe silaba finală a acestui cuvânt (sfe-re-lor) este determinată de atracția rimei „masculine" („...misterul lor").

[8] Consider că perechea de antonime pur-impur constituie sinonime care pot înlocui cu succes formulele, cam greoaie, „(vers) cu", respectiv, „fără substituiri".

[9] De pildă, în studiul *Convergența procedeelor artistice în poemul eminescian „Din valurile vremii"* , (vezi *Studii de stilistică eminesciană*), ES, 1965.

[10] Cifrele din coloana I reprezintă numărul silabelor accentuate din versul respectiv; celc din coloana a II-a, numărul silabelor atone; cele din coloana a III-a, suma primelor două (adică, „măsura" versului).

[11] În aprecierea cifrelor și a procentelor trebuie să se țină seama de faptul că, în iambii endecasilabici puri, raportul este, de la început, favorabil silabelor neaccentuate (6/5), întrucât ultimul iamb este „catalectic".

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

STANLEY FIS H

Cât de obișnuit este limbajul obișnuit*

„Limbajul obișnuit" este unul dintre numeroșii termeni folosiți pentru a desemna un tip de limbaj care „doar" prezintă sau oglindește fapte, independent de orice considerente de valoare, interes, perspectivă, scop și așa mai departe. Alți asemenea termeni sunt: „limbaj literal", „limbaj propozițional", „limbaj logic", „limbaj denotativ", „limbaj neutru", „limbaj matematic", „limbaj serios" (opus celui ficțional), „limbaj nonmetaforic", „limbaj reprezentativ", „limbaj purtător de mesaj", „limbaj referențial", „limbaj descriptiv" și „limbaj obiectiv". Oricare ar fi termenul, pretenția este mereu aceeași: e posibil să se specifice un nivel la care limbajul se corelează cu lumea obiectivă și de la care se ajunge la contexte, situații, emoții, tendințe și, în final, la limita extremă și periculoasă - la literatură. Afirmația este îndrăzneață deoarece presupune pretenții similare în legătură cu natura realității, structura minții, dinamica percepției, autonomia sinelui, ontologia literaturii, posibilitatea și sfera formalizării, stabilitatea textelor literare (și prin urmare și a celor nonliterare), independența faptului față de valoare și independența sensului față de interpretare. Nu exagerez afirmând că tot ceea ce scriu contravine acestei pretenții, cu toate consecințele și implicațiile sale. Contest în acest eseu distincția limbaj obișnuit/ limbaj poetic, în primul rând, atrăgând atenția că aceasta sărăcește atât norma, cât și presupusa deviere de la ea; în al doilea rând, respingând ideea că literatura, ca și clasă de enunțuri, este identificabilă prin proprietăți

* In IS THERE A TEXT IN THIS CLASS?, Harvard University Press, 1980, p. 97 (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

formale. Pretind că literatura este produsul unui mod de lectură, al unui acord comun în legătură cu ceea ce poate fi considerat literatură, care îi determină pe membrii comunității să manifeste un anumit tip de interes și *să creeze* astfel literatura. De vreme ce modul de lectură și tipul de interes nu sunt stabilite odată pentru totdeauna, ci variază în funcție de cultură și de epocă, natura instituției literare și relația ei cu alte instituții cu configurații asemănătoare se află în continuă schimbare. Prin urmare, estetica nu este enumerearea amănunțită și definitivă a proprietăților literare și nonliterare fundamentale, ci înregistrarea procesului *istoric* prin care asemenea proprietăți se transformă într-o relație reciproc definitorie. Redactarea acestei estetici și a unei istorii literare cu adevărat noi, se află de abia la început, iar eseurile din acest volum nu își propun nimic mai mult decât să schițeze această posibilitate.

Au trecut mai bine de douăzeci de ani, de când Harold Whitehall declara că „nici un fel de critică nu poate depăși lingvistica"[1]. În vremea aceea, lingvistica însăși suferea o serie de transformări, așa că unul dintre termenii ecuației lui Whitehall s-a schimbat în mod constant. Ceea ce totuși a rămas neschimbat este formularea dificultăților pe care le implică orice tentativă de a pune de acord cele două discipline. Foarte adesea, aceste dificultăți și-au găsit expresia în declarații neclare de război, urmate de o serie de polemici gazetărești și apoi de armistiții temporare, însă tot de pe poziții de luptă. Lingviștii susțin cu fermitate că literatura este, la urma urmei, limbaj și de aceea descrierea lingvistică a unui text este inevitabil relevantă pentru actul critic; criticii pretind, cu aceeași fermitate, că analizele lingvistice omit ceva și tocmai acest ceva constituie literatura. Aceasta duce la încercarea făcută când de unii, când de ceilalți, de a identifica proprietățile formale specifice textelor literare, încercare ce dă inevitabil greș, fie când proprietățile astfel identificate apar în texte considerate nonliterare, fie când texte, evident literare, nu au proprietățile specifice. În cele ce urmează, nici una dintre părți nu câștigă, dar fiecare poate indica eșecul celeilalte: criticii nu au reușit să ofere un criteriu obiectiv pentru unicitatea declarată a obiectului lor, iar lingviștii nu au putut oferi tipul de demonstrație practică ce le-ar susține pretențiile legate de disciplina lor și instrumentul acesteia. Am impresia că această stare de lucruri nu se poate schimba atâta timp cât se poartă în acești termeni,

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

deoarece impasul în care se află lingviștii și criticii nu este generat de elementele controversate. Dați-mi voie să ilustrez această afirmație prin alăturarea a două opinii. Prima aparține lingvistului Sol Saporta și a fost formulată în 1958 la Conferința despre stil de la Universitatea din Indiana:

> „Termeni ca *valoare, scop estetic* etc., sunt aparent elemente esențiale ale majorității metodelor critice, dar astfel de termeni nu sunt utili lingviștilor. Afirmațiile făcute de lingviști includ referințe la foneme, accente, morfeme, tipare sintactice etc. și la repetițiile și coocurențele lor sistematice. Rămâne să demonstrăm în ce măsură analiza mesajelor întemeiate pe asemenea trăsături s-ar putea corela cu cea întreprinsă în termeni ca valoare și scop"[2].

Cea de-a doua opinie datează din 1970 și vine din direcția opusă. Elias Schwartz, un critic literar, scria în paginile publicației *College English*:

> „[Lingviștii]... nu au reușit să distingă în mod limpede între... structura limbajului și structura literaturii... Dintr-un punct de vedere... o operă literară poate fi privită ca entitate a limbajului. Acesta... este punctul de vedere (specific) lingvistic; dar de îndată ce privim astfel o operă literară, ea încetează să mai *fie* o operă literară și „devine" doar o entitate a limbajului... Analiza lingvistică nu este, nu poate fi critică literară"[3].

Saporta și Schwartz sunt reprezentativi pentru toți lingviștii și criticii literari care s-au confrntat în ultimii douăzeci de ani[4]. Lingvistul spune: am dus la bun sfârșit sarcina descrierii limbajului: de aici încolo aveți cuvântul. Replica criticului: ceea ce ai făcut nu-mi este de nici un folos; mi-ai oferit prea mult și prea puțin în același timp. Așadar, în aparență, cele două poziții sunt net opuse, dar dincolo de acest nivel de suprafață, se află o zonă esențială de unitate de vederi: preocupați să descrie proprietățile limbajului poetic, Schwartz și Saporta admit pur și simplu formula „limbaj nonliterar sau obișnuit", iar această formulă este ea însăși o judecată la afirmația lui Schwartz, judecata critică este enunțată într-un singur cuvânt - „doar": „o operă literară... încetează să mai *fie* o operă literară și *devine* doar o entitate a limbajului". Indirect Saporta propune același tip de raționament. Termeni ca *valoare* și *scop*, spune el, nu sunt utili pentru lingviști; ceea ce înseamnă, de bună seamă, că nu

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

sunt valabili în privința limbajului. Admițând că *există* o dihotomie, limbaj obișnuit/limbaj poetic, lingvistul anticipează și face posibilă tactica criticului, care nu trenuie decât să fie de acord cu definiția lingvisticii pentru a ajunge ulterior la concluzia că aceasta este o disciplină irelevantă pentru studiile literare.

Enunțul lui Saporta are deja cinsprezece ani, dar supozițiile care stau la baza lui încă mai oferă cadrul unor dezbateri pe marginea acestei probleme. „Sarcina lingvistului - scria Gordon Messing - se limitează la descrierea acelor componente formale ale textului literar ce-i sunt accesibile... dar el este în măsură să judece valoarea acestor trăsături variate; singurul care o poate face este criticul literar"[5]. Messing este citat aprobativ de David Hirsch, care ajunge la concluzia că „orientarea pozitivistă" a gramaticii transformaționale își restrânge unitatea când e vorba de analiza „enunțurilor poetice"[6]. Intr-adevăr, lingvistica este fără îndoială dăunătoare când metodele sale se aplică unor enunțuri de acest tip, și ar fi cu siguranță mai bine dacă s-ar limita exclusiv la sfera sa de competență și anume la limbajul obișnuit: „În enunțurile noastre cotidiene comunicăm într-o anumită formă sensuri ce ar fi putut fi comunicate la fel de bine și într-o alta. Dar limbajul poeziei este diferit. El comunică sensuri cognitive și emotive într-un mod specific". Acest „mod specific" nu este precizat, dar este evident că intenția lui Hirsch este de a-l declara inaccesibil lingvisticii.

Aceeași strategie este adoptată și de William Youngren într-o demonstrație ce face obiectul unei cărți întregi. Youngren debutează prin a accepta teoria semantică a lui Katz și Fodor, o teorie ce impune restricții severe în legătură cu ceea ce este permis formalizării lingvistice[7]. Apoi se întreabă dacă „nu cumva studiul științific al sensului ar putea fi de ajutor cititorului de literatură sau criticului literar?" De vreme ce „studiul științific al sensului" a fost deja identificat cu o teorie ce refuză să treacă dincolo de „conținutul cognitiv pur", singurul răspuns la întrebarea lui Youngren este „nu" și el apare la timpul cuvenit:

> „Competența explicativă... pe care o are o anume teorie științifică în sfera sa s-ar părea că nu are nimic de-a face cu inaplicabilitatea sa în domeniul criticii literare".
>
> „Realitatea este că critica literară... este o activitate de sine stătătoare".

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Din nou, autonomia cărții este obținută pe seama interdependenței între lingvistică și literatură. Lingvisticii îi revine „propria ei sferă", adică „studiul științific al sensului", ceea ce înseamnă, de fapt, „doar" studiul limbajului, îndeplinit foarte bine de o teorie semantică ale cărei sarcini sunt, desigur, minime[8].

Exemplele s-ar putea înmulți la infinit[9], dar cred că ideea este limpede: în ciuda aparentei lor opoziții, criticii literari și lingviștii colaborează la perpetuarea aceluiași model catastrofal. Acceptând supoziția pozitivistă, potrivit căreia limbajul obișnuit se pretează unei descrieri pur formale, ambele categorii pot fi sigure că investigațiile lor asupra limbajului poetic vor fi inutile și aride: căci, dacă se pornește de la o noțiune sărăcită de „limbaj obișnuit", ceea ce va fi definit ca deviație de la limbajul obișnuit, este de două ori mai sărac. Într-adevăr, obiecția mea vizează chiar distincția între limbajul obișnuit și limbajul poetic; datorită acestor supoziții eronate, se ajunge inevitabil la o prezentare inadecvată a ambelor tipuri de limbaj. Și, dacă-mi permiteți să mă exprim aforistic, *teoriile deviaționiste banalizează întotdeauna norma, banalizând astfel totul* (Toată lumea pierde).

Să ne oprim pe rând la fiecare dintre cele două părți ale aforismului. Banalizarea limbajului obișnuit este desăvârșită de îndată ce sunt excluse din cadrul său elemente ca: scop, valoare, intenție, obligație etc. - tot ceea ce ar putea fi descris drept uman. Ce mai rămâne atunci? Răspunsurile la această întrebare sunt diferite. Pentru unii, componenta definitorie a limbajului obișnuit sau a limbajului, în genere, este capacitatea sa de a transmite mesaje; pentru alții, structura limbajului este, mai mult sau mai puțin, similară cu structura logicii, iar expresia cheie este sensul cognitiv sau propozițional. Cu toate acestea, există și opinii instrumentaliste: limbajul este utilizat pentru a desemna, fie obiecte din lumea reală, fie idei; teoriile referențiale sunt uneori și teorii reprezentaționaliste, de la reprezentaționalismul naiv de tipul „câte cuvinte atâtea lucruri", la o serie de variante filosofice mult mai sofisticate. Indiferent însă de definiție, două aspecte rămân constante: (1) conținutul limbajului este o entitate ce poate fi precizată independent de valorile umane (într-un cuvânt, este pur) și (2) se creează tocmai de aceea necesitatea unei alte entități sau a unui alt sistem în contextul căruia

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

valorile umane să dețină rolul hotărâtor. Acest sistem este literatura, care devine, în absența unei definiții corespunzătoare, un depozit capabil să acumuleze tot ceea ce este exclus din definiția limbajului.

În acest punct se petrece totuși un lucru foarte curios. Odată ce valorile umane au fost excluse din limbaj, iar ceea ce a rămas a fost desemnat drept normă, valorile astfel izolate devin lipsite de valoare deoarece au fost îndepărtate din centrul normativ. Ceea ce înseamnă că fiecare normă implică și o morală, iar ceea ce se definește în opoziție cu ea nu este doar diferit, ci și inferior și neesențial. (Acest lucru se reflectă în frecventa caracterizare a literaturii ca parazitară, deviaționistă și non-sau ne-gramaticală). Rezultă că aria sau sfera desemnată să primească aceste valori izolate capătă de îndată un statut periferic; în mod elocvent, criticii literari care se înscriu în această tradiție s-au angajat în efortul extraordinar de a găsi un loc de onoare pentru obiectul lor. Acesta este primul efect al deciziei de a distinge între limbajul obișnuit și literatură; ambele elemente ale ecuației au de pierdut: limbajul obișnuit pierde conținutul uman, iar literatura își pierde justificarea de a exista, deoarece conținutul uman e considerat o deviație. Consecința ultimă a acestei demonstrații ar fi declararea conținutului uman drept deviere de la el însuși; este exact ceea ce se întâmplă când Louis Milic afirmă, la începutul unui articol despre stilul literar, că „personalitatea poate fi definită ca revers al umanității"[10]. Când am citit prima oară această afirmație am fost la fel de contrariat ca dumneavoastră acum; dar nedumerirea este înlăturată de îndată ce o privim ca rezultat al unei logici inexorabile. Căci, dacă cineva își propune să păstreze ca normă limbajul obișnuit sau limbajul purtător de mesaj și, în același timp, să mențină legătura dintre limbaj și umanitate, umanitatea ar trebui atunci redefinită în așa fel, încât să fie congruentă cu norma menținută prin această decizie. Umanitatea, ca și limbajul obișnuit, trebuie gândită ca un mecanism sau ca un sistem formalizat, ca revers al personalității, ca - și iarăși îl citez pe Milic -, „uniformitatea comunității umane". Confuzia majoră pe care această prestidigitație teoretică o implică, cea a transformării conținutului uman într-o deviere de la sine însuși, se reflectă în procedeele lui Milic; intenția lui mărturisită este aceea de a identifica unicitatea ce caracterizează stilul unui autor dar, când aceasta este descoperită, este obligat să o considere o regretabilă aberație. Iată de ce, analizele lui

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Milic, de exemplu, demonstrează că în proza lui Swift conjuncțiile funcționează deseori pentru a sugera o logică pe care argumentația nu o posedă în fapt; Milic conchide astfel - concluzie inevitabilă, având în vedere supozițiile sale - , că aceasta este o tendință neconștientizată de Swift, care, dacă și-ar fi dat seama, ar fi ocolit-o, desigur[11].

L-am ales pe Milic ca exemplu doar pentru că afirmațiile sale dovedesc că el are îndrăzneala de a-și asuma convingerile teoretice. Alți teoreticieni sunt mai puțin sinceri. De exemplu, făcând distincția între sensul explicit și cel implicit, Wimsatt și Beardsley urmează același tip de demers, căci este evident că în orice situație, sensul implicit este admisibil numai atunci când apare ca o extensie a sensului explicit. Altminteri, acesta devine o abatere nedorită, deplânsă de îndată ce a fost descoperită. Intenția mărturisită a lui Wimsatt este aceea de a scoate stilul din categoria exteriorității și ornamentului, dar acțiunea sa de salvare este întreprinsă pe seama beneficiarului, de vreme ce, stilul este apreciat doar dacă nu are nici o valoare în sine, alta decât cea de a transmite mesajul[12].

Intenția mea nu este de a critica efortul acestor autori, ci de a preciza în ce măsură decizia de a separa limbajul obișnuit de cel poetic determină configurația altor decizii chiar înainte ca necesitatea enunțării lor să fie evidentă. O distincție care presupune în centrul său o valoare normativă oferă întotdeauna posibilitatea opțiunii între această valoare și orice altceva, iar opțiunea se va perpetua la toate nivelele ulterioare ale procesului critic, cu precădere în cazul singurelor definiții ale literaturii valabile acum: literatura, fie ca mesaj-plus, fie ca mesaj-minus. Definiția enunțată ca mesaj-minus este cea în care se celebrează separarea literaturii de centrul normativ al limbii obișnuite, în timp ce definiția literaturii ca mesaj-plus reface legătura acesteia cu centrul normativ, literatura fiind considerată un transmițător mai eficient al mesajelor comunicate prin intermediul limbajului obișnuit[13]. Astfel, pentru Michael Riffaterre, pentru a nu cita decât un exemplu, literatura, ca și limbajul, comunică mesaje; diferența este că, în literatură, receptarea unui mesaj este asigurată de către mijloacele literare sau stilistice a căror funcție este de a atrage atenția asupra sa[14]. Aceasta nu e altceva decât o reformulare mai categorică a unei definiții clasice mai puțin relevante, de genul „ceea ce a fost atât de des gândit, dar niciodată atât de bine exprimat", unde mesajul

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

rămâne în centru, înconjurat și ornamentat pur și simplu de structuri verbale care îl fac mai atrăgător și mai plăcut. În definiția mesajului-minus prioritățile sunt inversate (acestea sunt *singurele* posibilități)., structurile verbale căpătând superioritate; mesajul este, fie nereliefat, așa cum se întâmplă în distincția făcută de Richard între sensul emotiv și cel științific (adică între limbajul obișnuit și limbajul poetic), sau este supraîncărcat, ca în cazul celor care cred, precum Jakobson, că în poezie principiul echivalenței este proiectat de pe axa selecției (polisemie liberă de context lexical) pe axa combinației (canalul de-a lungul căruia mesajele sunt alcătuite și produse)[15].

Ce au în comun aceste definiții referitoare la minus și plus de mesaj este mecanismul eliminării pe care fiecare dintre ele îl pune în mișcare în mod inevitabil. Teoreticienii mesajului-minus sunt obligați să nege statutul literar al unor lucrări a căror funcție este parțial aceea de a transmite informații sau de a oferi enunțuri despre lumea reală. Dificultățile și absurdițățile la care duce această teorie sunt ilustrate de decizia lui Schwartz de a include în categoria literaturii *O modestă propunere*, dar nu și *Eseu despre om* al lui Pope, sau îndoiala lui Richard Ohmann că lucrarea scriitoarei Elizabeth Barett Browning, *How do I love thee* este de fapt literatură din moment ce a fost scrisă cu intenția de a-i trimite un mesaj lui Robert Browning[16]. Pe de altă parte, teoreticienii mesajului-plus sunt nevoiți să minimalizeze valoarea unor opere în care elementele stilului nu reflectă și nici nu susțin un nucleu propozițional. Dacă există o contradicție, declară Beardsley, există și o greșeală și aceasta este de natură logică[17]: putem observa din nou *forța morală* a limbajului obișnuit ca normă, legalizarea inevitabilă a idealului de claritate logică, chiar în contexte ce se definesc în opoziție cu acest ideal. Această moralitate intrinsecă este, în mod uimitor, și mai eficace atunci când Wimsatt afirmă clar că *parataxa*, absența relațiilor secvențiale, „este, în esență, un lucru greșit"[18]. Este ușor de văzut de ce teoreticienii mesajului-plus întâmpină dificultăți în analiza unor opere ca *The Faerie Queene*, deși bimeînțeles, ar avea , fie posibilitatea de a declara opera ce încalcă regulile drept un eșec, fie de a găsi un mesaj superior în relație cu care elementele refractare să fie cosonante.

Oricum acestea sunt singurele posibilități, deoarece opțiunea pentru oricare dintre aceste definiții (rezultat al alegerii forțate între limbajul obișnuit și cel poetic) conține în sine un criteriu evaluativ, cel al unității

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

formale. Într-un caz, criteriul este necesar deoarece elementele exterioare mesajului pot fi tolerate doar atâta timp cât contribuie la exprimarea sau receptarea lui; într-un alt caz, neaccentuarea mesajului determină înlănțuirea formală a acelorași elemente. (Ce altceva ar putea face ?) Fie converg toate către un centru, fie toate converg în absența unui centru. Ca întotdeauna, alternativele sunt foarte puține, reflectând și reproducând simultan opțiunea pentru acceptarea delimitării literaturii de viață sau pentru reintegrarea ei în noțiunea sărăcită de viață, inclusă în norma limbajului obișnuit. La fel ca orice element secvențial, criteriul unității formale este impus, iar acesta, la rândul său, impune scenariul unui demers desemnat să-l descopere și să-l valideze. De fiecare dată când acest demers reușește, nu numai că va conferi un statut onorific unei lucrări, dar va confirma totodată și puterea clarificatoare a criteriului evaluativ; succesul este inevitabil, de vreme ce numai naivitatea limitează abilitatea criticului de a impune unitate, fie cognitivă, fie pur formală, elementelor analizei sale. (Mărturie stă numărul de opere compromise anterior, opere admise în canon când unitatea lor „ascunsă" este dezvăluită).

Nu țin să demonstrez că aceste definiții ale literaturii ca mesaj-plus sau mesaj-minus sunt inadecvate (deși, cred că așa sunt), sau că, criteriul unității formale este banal (deși, așa îl consider), ci susțin că aceste puncte de vedere, și altele asemenea, sunt determinate de o decizie care adesea nici nu a fost luată în cunoștință de cauză. Când Roman Jakobson afirmă că obiectivul major al teoriei literaturii este de a descoperi „ce anume transformă un mesaj verbal într-o operă de artă", el a livrat de fapt un răspuns travestit în întrebare[19]. Ce face dintr-un mesaj verbal o operă de artă ? Indiferent ce ar fi, pesemne că tocmai ceea ce nu îl face să fie mesaj verbal. Având în vedere această presupoziție implicită, rezultă în mod obligatoriu o serie de consecințe descrise deja: reducția limbajului la un sistem formal, distinct de scopurile și valorile umane; transferarea acestor valori într-un domeniu care ar avea întotdeauna un statut îndoielnic; instituirea unor metode care extind efectul teribil de limitativ al distincției originale asupra întregului act critic. Sau, cu alte cuvinte, teoriile deviaționiste banalizează întotdeauna norma, banalizând astfel totul.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Care este soluția ? Cum se poate ieși din acest impas ? Paradoxal, răspunsul la aceste întrebări se află în repetatele eșecuri ale celor ce au încercat să definească limbajul poetic. Ceea ce i-a învins în mod constant a fost vigoarea (availability) particularităților pe care le izolaseră în presupusul discurs normativ și de aici concluzia, formulată neconvingător, că nu există limbaj poetic. Dar, după părerea mea, evidența indică într-o altă direcție, mult mai interesantă, deoarece este mult mai deschisă (liberating) și anume că *nu există limbaj obișnuit*, cel puțin nu în accepția naivă a termenului: ca sistem formal abstract care, în opinia lui John Searle, e utilizat numai accidental în scopuri ce servesc comunicării umane[20]. Punctul de vedere alternativ ar fi cel potrivit căruia scopurile și necesitățile comunicării umane organizează (inform) limbajul și sunt constitutive structurii sale; aceasta este soluția susținută de multă vreme de o serie de filosofi și lingviști, în vreme ce criticii literari au înțeles implicațiile unei atari perspective cu încetineala ce-i caracterizează[21]. Indiferent de rezultatul disputei dintre Chomsky și discipolii săi revizioniști, este evident că subiectul controversei este statutul semanticii și că în studiile lui Charles Fillmore, James MacCauley, George Lakoff și alții, componenta semantică nu este un adaos ce survine într-o etapă ulterioară, într-un sistem lingvistic pe deplin format și independent, ci este forța motrice, ce influențează modificările sintactice în aceeași măsură în care acestea, la rândul lor, o influențează. Mai mult decât atât, această nouă semantică nu este un simplu inventar de întrebuințări sau o enumerare de particularități, ci și o expunere a conceptelor filosofice, psihologice și morale *incluse* în limbajul pe care îl utilizăm (adică în limbajul utilizat de *noi*). Când Fillmore începe să cerceteze „verbele ... folosite de vorbitori în discuțiile pe marginea diverselor tipuri de relații interpersonale, implicând judecăți în legătură cu meritele sau responsibilitățile", relațiile și judecățile respective sunt conținutul propriu-zis al acelor cuvinte și nu proprietatea unui context extralingvistic care interacționează cu o structură de sunete (zgomote) arbitrare[22]. Semnificația acestei situații constă în faptul că sistemul limbii nu se definește independent de sfera valorii și a intenției, ci începe și se sfârșește cu această sferă, ceea ce este și mai evident în cazul teoriei actelor de vorbire, așa cum a fost ea promovată de o serie de filosofi de la Oxford. Conform acestei teorii, enunțurile sunt considerate ca ipoteze

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

ale comportamentului uman deliberat: cu alte cuvinte, ele nu se referă la stări de fapt din lumea reală, ci la intenţiile şi atitudinile celor care le formulează într-un context anume. Obiecţia cea mai puternică faţă de o astfel de teorie este că toate enunţurile trebuie considerate în acest mod, iar importanţa acestei obiecţii este bine ilustrată de demonstraţia lui J.L. Austin din *How To Do Things With Words*[23]. În această carte, Austin oferă o descriere a ceea ce el numeşte performative, acte de vorbire prin intermediul cărora se realizează o acţiune: a promite, a avertiza, a lăuda, a da un ordin, a saluta, a întreba etc. Aceste acte se supun criteriului reuşitei (felicity) sau adecvării şi se opun constatativelor - clasa enunţurilor pure sau libere de context, în privinţa cărora ne putem întreba dacă sunt false sau adevărate. Oricum, această distincţie nu supravieţuieşte investigaţiei lui Austin, deoarece concluzia lucrării sale constă în descoperirea că şi constatativele sunt acte de vorbire şi că „ceea ce trebuie studiat nu este propoziţia" în forma sa pură sau liberă de context, ci „producerea unui enunţ într-o anumită situaţie" de către o fiinţă umană. În acest fel, clasa excepţiilor înghite clasa normativă, iar, ca rezultat, limbajul descriptiv-obiectiv, liber de contexte şi scopuri, situat în mod tradiţional în centrul filosofiei limbajului, se dovedeşte a fi pură ficţiune. După cum a demonstrat Searle, în locul lui apare un „limbaj permanent de intenţii şi obligaţii asumate"[24] şi atunci descrierea unui astfel de limbaj este inseparabilă de descrierea intenţiilor şi obligaţiilor.

Semantica filosofică şi filosofia actelor de vorbire susţin că limbajul obişnuit este neobişnuit, deoarece nucleul său îl reprezintă acea sferă de valori, intenţii şi scopuri, considerată deseori drept proprietatea exclusivă a literaturii. Semnificaţia acestei opinii pentru relaţia dintre literatură şi lingvistică este copleşitoare. Am început prin a înregistra obiecţia criticii faţă de punerea pe acelaşi plan a literaturii şi lingvisticii: „Opera literară devine astfel doar o componentă a limbajului". Dar această obiecţie îşi pierde considerabil forţa - iar necesitatea distincţiei între literatură şi limbaj îşi pierde mult din motivaţie -, dacă adevărul „doar dispare". Dacă teoriile deviaţioniste banalizează norma, banalizând astfel totul, o teorie ce restabileşte conţinutul uman al limbajului respectiv restituie şi statutul legitim al literaturii, reunind-o astfel cu o normă care nu mai este câtuşi de puţin banală (nivelul ei este superior)[25]. Dintr-odată, consecinţele dezastruoase ale distincţiei iniţiale sunt răsturnate. Alegerea

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

nu mai constă în separarea literaturii de viaţă sau în reintegrarea ei într-o noţiune diminuată de viaţă, care decurge în mod necesar dintr-o noţiune sărăcită de limbaj. Operelor nu li se mai poate refuza atributul „literare" pe baza exigenţelor generate de o asemenea alegere. Nici noi nu mai suntem legaţi de o serie de metode menite doar să confirme şi să extindă opţiunile restrânse pe care distincţia iniţială le implică. Apar noi posibilităţi; alternativele pot fi explorate fără nici o constrângere, iar cercetarea va fi înlesnită de descrierea formală a limbajului, şi cu toate acestea, saturată de valoare pe care lingvistica şi filosofia limbajului ne-o pun la dispoziţie.Singurul dezavantaj - din această perspectivă - este că literaturii nu i se mai acordă un statut special, dar, de vreme ce acest statut special a fost dintotdeauna implicit umilitor,dezavantajul se dovedeşte a fi, în cele din urmă, marele câştig al literaturii.

Bineînţeles că încă mai rămân întrebări şi cea mai importantă este, *ce este*, la urma urmelor, literatura? Tot ceea ce am afirmat în acest eseu mă obligă să afirm că literatura este limbaj (deşi, desigur, nu în sensul minimalizator de la început); literatura este limbaj în jurul căruia am trasat o ramă, o ramă ce indică decizia de a aborda resursele de care limbajul a dispus întotdeauna, cu o deosebită atenţie. (Sunt conştient că această afirmaţie ar putea suna foarte asemănător cu definiţia funcţiei poetice formulate de Jakobson ca *centrare asupra mesajului*. Dar, din punctul lui de vedere, centrarea este exclusivă şi estetică - asupra mesajului *în sine* - în vreme ce, din punctul meu de vedere, centrarea asupra mesajului este determinată de conţinutul uman şi moral oferit de orice mesaj). În consecinţă, nu proprietăţile formale definesc literatura, ci atitudinea - ce stă în puterea noastră s-o adoptăm - faţă de priorităţile structurale ale limbajului. (Iată o afirmaţie ce generează posibilitatea incitantă de a lua drept normă limbajul literar, şi de a considera limbajul purtător de mesaj un instrument creat anume pentru a îndeplini misiunea specială, dar desigur, fără caracter normativ, de a comunica informaţii). Literatura rămâne încă o categorie, dar o categorie deschisă, ce nu poate fi definită prin ficţionalitate, prin ignorarea adevărului propoziţional (propositional) sau prin cantitatea predominantă de tropi şi figuri, ci, pur şi simplu, prin ceea ce hotărâm noi să includem în ea. Diferenţa nu stă în limbaj, ci în noi înşine. Cred că numai o astfel de perspectivă ar putea reconcilia cele două opinii care au menţinut lingvistica şi teoria

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

literaturii pe poziții diferite - cea potrivit căreia *există* o clasă de enunțuri literare și cea conform căreia orice element al limbajului poate deveni membru al acestei clase.

Acest mod de a vedea lucrurile dă naștere unei noi dificultăți evidente - și anume absența oricărei posibilități de evaluare. Și totuși, *faptul* în sine al evaluării poate fi explicat prin evidențierea semnalelor formale care generează „procesul de înrămare" efectuat de cititor, ca, criterii evaluative. Cu alte cuvinte, ele *identifică* „literatura" (indicând cititorului că e cazul să-și pună în funcțiune sistemul necesar perceperii literaturii) și, în același timp, *recunoaște* (sau validează) enunțul astfel identificat. Desigur, aceste semnale se modifică periodic și, ori de câte ori se întâmplă acest lucru, survine o schimbare corespunzătoare în mecanismul evaluării. Orice estetică este astfel, mai curând regională și convențională, decât universală, reflectând decizia colectivă cu privire la ceea ce este considerat literatură; această decizie este valabilă atâta timp cât comunitatea de cititori sau credincioși (literatura este în mare măsură un act de credință), continuă să i se conformeze. În acest chip, criteriile de evaluare (adică de identificare a literaturii) sunt valabile numai în cadrul esteticii pe care o susțin și o reflectă. Istoria esteticii devine mai curând o disciplină empirică decât una teoretică, o disciplină ce face corp comun cu istoria gusturilor.

În această lumină trebuie privite eforturile celor ce s-au dedicat cercetării distincției limbaj-obișnuit/limbaj poetic. Aceștia ar putea riposta că încearcă să stabilească ce este literatura, când, de fapt, deja au hotărât acest lucru, stabilind ce nu este ea. Același lucru se poate spune și despre cei pentru care distincția se face între limbaj și literatură și nu între limbajul obișnuit și limbajul poetic; aceștia, ajungând la concluzia că nu există limbaj poetic, sunt dispuși, mai degrabă, să caute diferența în altă parte (în opinia lor, diferența *trebuie* să fie determinabilă odată pentru totdeauna), decât să ajungă la concluzia că nu există limbaj obișnuit[26]. Nu e nici o deosebire între definirea literaturii ca fictivitate (fictivity), de exemplu, sau ca deviere formală de la limbajul standard. Ambele descrieri se întemeiază pe supoziția pozitivistă a existenței unei lumi obiective a „faptelor brute" și a unui limbaj care să-i corespundă, pe de o parte, și, pe de altă parte, a existenței unei entități (literatura) cu responsabilitate limitată față de această lume.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Aceeași supoziție stă la baza tentativei (ce aparține acelorași persoane) de a izola stilul, definit de obicei, fie ca modalitate distinctă de a utiliza regulile limbajului comun (stilul ca alegere), fie ca deviere de la aceleași reguli (stilul ca deviație)[27]. Și, cum alegerea (între expresii alternative) nu afectează conținutul enunțului, ci îi conferă doar o notă caracteristică, un accent, iar deviația apare în raport cu același conținut (ajungând chiar să-l eclipseze și să-l copleșească), cele două noțiuni depind de norma limbajului obișnuit, pe care nu o afectează în nici un fel, devenind astfel paralele, mai mult sau mai puțin, cu cele două definiții ale literaturii (ca mesaj-minus și ca mesaj-plus) dictate de aceeași normă. Cercetarea stilului, ca și căutarea unei definiții esențialiste a literaturii, debutează în contextul unei supoziții ce-i predetermină forma. Pentru cine nu acceptă această supoziție (pozitivistă) - și eu sunt dintre aceștia - rezultatul unei astfel de cercetări prezintă doar un interes *istoric* limitat: deoarece, chiar atunci când constituie o reușită (și nu se poate să nu fie), aceasta va fi sensul îngust al fidelității neîntrerupte față de un punct de plecare restrictiv.

Așadar, încercarea de a indica odată pentru totdeauna proprietățile literaturii și de de a stabili granițele stilului, ar trebui fie abandonată (deși nu ne putem aștepta să se întâmple acest lucru, cel puțin putem spera), fie recunoscută drept ceea ce este: nu o investigație dezinteresată, ci reflectarea unei ideologii; nu o încercare de a formula o teorie, ci produsul uneia existente deja; nu o întrebare, ci un răspuns.

Traducerea: Delia Dumitriu

NOTE

Aceasta este o versiune mai amplă a unei lucrări susținute înaintea sesiunii consacrate Subiectelor generale I (Teorie poetică), din New York, decembrie 1972.

[1] *De la lingvistică la critică*, ***Kenyon Review***, 13 (1951), 713.

[2] *Lingvistica aplicată la studiul limbajului poetic*, în **Style in Language**, ed. Thomas A. Sebeok (Cambridge: MIT Press, 1960), p. 83.

[3] *Note pe marginea lingvisticii și literaturii*, ***College English***, 32 (1970), 184.

[4] Pentru o confruntare recentă, vezi eseul lui Roger Fowler și F.W. Bateson din **The Languages of Literature**: **Some Linguistic Contributions to Criticism**, ed. Roger Fowler (London: Barnes & Noble, 1971), pp. 43-79. De asemeni, William

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Youngren, **Semantics, Linguistics and Criticism** (New York: Random House, 1972) și T.K. Pratt, *Linguistics, Criticism and Smollet's* ***Roderick Random, University of Toronto Quarterly***, 42 (1972), 26-99. Youngren și Bateson se situează de aceeași parte a baricadei cu Schwartz, susținând că lingvistica și critica literară sunt pur și simplu două activități diferite. Fowler și Pratt, pe de altă parte, consideră că relația dintre cele două deiscipline este evidentă și nu necesită nici o demonstrație.

[5] Gordon Messing, *The Impact of Transformational Grammar upon Stylistics and Literary Anaalysis,* ***Linguistics***, 66 (1971), 65.

[6] David H. Hirsch, *Linguistic Structure and Literary Meaning,* ***Journal of Literary Semantics***, 20, nr. 1 (1972), 86.

[7] **Semantics, Linguistics and Criticism**, pg. 101-113.

[8] În legătură cu aceasta, vezi pg. 100-101.

[9] În afară de titlurile citate la nota 4, și Mark Lester, *The Relation of Linguistics to Literature,* ***College English***, 30 (1969), 367, 375; Manfred Bierwisch, *Poetics and Linguistics*, in **Linguistics and Literary Style**, ed. Donald C. Freeman (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970), pg. 1-112; Bennison Gray, *Stylistics: The End of a Tradition* ***FAAC***, 31 (1973), 501-504. De asemeni, numărul din ***New Literary History***, din toamna lui 1972: Henryk Markiewicz, **The Limits of Literature**, pg. 6-9; Manuel Duran, **Inside the Glass Cage: Poetry and 'Normal' Language**, pg. 66-67; Richard Kuhns, **Semantics for Literary Languages**, p. 103. Siguranța neclintită cu care acești autori disting între limbajul obișnuit și literatură e pusă sub semnul întrebării în două comentarii de Francis Berry și Paul de Man. Avertismentul lui De Man de la pg. 181 mi se pare deosebit de incisiv: „Presupunând că există într-adevăr un limbaj poetic, am putea descrie o subdiviziune anume a acestei categorii, dar, complicațiile apar de îndată ce ne confruntăm cu chestiunea definirii specificității limbajului poetic ca atare".

[10] *Un conscious Ordering in the Prose of Swift*, in **The Computer and Literary Style**, ed. Jacop Leed (Kent, Ohio: Kent State University Press, 1966), p. 80.

[11] Louis Milic, *Connectives in Swift's Prose Style*, in **Linguistics and Literary Style**, p. 253. Într-un alt articol, Milic merge până acolo încât corelează deprinderile stilistice ale lui Swift cu „nebunia târzie" a acestuia: *Rhetorical Choice and Stylistic Options*, in **Literary Style: A Symposium**, ed. Seymour Chatman (New York: Oxfors University Press, 1971), p.86.

[12] W.K. Wimsatt, *Style as Meaning*, în **Essays on the Language of Literature**, ed. Seymour Chatman și Samuel R. Levin (Boston: Houghton Mifflin, 1967), pg. 370-371; M.C. Beardsley, *The Language of Literature*, ibid., p. 290.

[13] Desigur teoriile plusului de mesaj infirmă supoziția (inclusă în *retorica* distincției limbaj obișnuit/limbaj poetic) că există două tipuri de valori. De îndată ce distincția a fost făcută și norma instaurată, valorile s-au redus la una singură și, în mod logic, singura definiție posibilă a literaturii este ca minus de mesaj. Teoreticienii variantei plusului de mesaj reacționează, intuind că ceva nedorit s-a petrecut din pricina distincției căreia îi rămân atașați în mod pervers.

[14] *Criteria for Style Analysis*, in **Essay on the Language of Literature**, pg. 414-416.

[15] *Clossing Statement: Linguistics and Poetics*, in **Style in Language**, p. 352.

[16] Richard Ohmann. *Speech Acts and the Definition of Literature,* ***Philosophy and Rhetoric***, 4 (1971), 15.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

[17] *Style and Good Style,* in **Contemporary Essays on Style**, ed. Glen A. Love și Michael Payne (Glenview, III: Scott, Foresman, 1969), p. 8.

[18] **Essays on the Language of Literature**, p. 373.

[19] **Style in Language**, p. 350.

[20] *New York Review of Books*, June 29, 1972, p. 23.

[21] Excepție face Richard Ohmann care, într-o serie de articole, a analizat semnificația teoriei actelor de vorbire pentru critica literară. Vezi, mai ales, *Speech Acts and the Definition of Literature* Mi se pare că Ohmann interpretează greșit teoria actelor de vorbire, transformând-o într-un sistem care implică o ruptură între limbajul obișnuit și cel poetic. Vezi și lucrarea mea *What Is Stylistics and Why Are They Saying Such Terrible Things about It?* (capitolul 2 din **Is There a Text in This Class?** În privința semanticii filosofice (sau generative), vezi **Semantics**, ed. D. Steinberg și L.A. Jakobovits (Cambridge: Cambridge University Press, 1971), pg. 157-482.

[22] *Verbs of Judging: An Exercise in Semantic Description*, in **Studies in Linguistic Semantics**, ed. C.J. Fillmore și D.T. Langendoen (New York: Holt, Rinehart și Winston, 1971), p. 277.

[23] Oxford: Oxford University Press, 1962.

[24] John R. Searle, **Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language** (Cambridge: Cambridge University Press, 1969), p. 197.

[25] De fapt, nu există nici o normă, de vreme ce avem un continuum de acte de vorbire dintre care nici unul nu poate pretinde prioritate și nici o categorie „pură" de afirmații (constatative) în jurul cărora celelalte categorii apar ca apendice sau excrescențe. Mai mult decât atât, aceste acte constituie în mod necesar „conținutul" literaturii, în aceeași măsură în care constituie, de fapt, conținutul oricărei forme de discurs produs de o ființă umană. O conexiune interesantă se poate face între teoria actelor de vorbire și o serie de afirmații ale structuralistului Ronald Barthes. Obiecția repetată a lui Barthes la „ideologia referentului" este în fond o obiecție la adresa pretențiilor emise de limbajul logic denotativ (ca limbaj privilegiat); iar atunci când susține - în **Gradul zero al scriiturii** - că claritatea nu este o valoare, ci un alt stil (vezi **Literary Style: A Symposium**, p. XII), face ceea ce Austin și Searle fac atunci când consideră aserțiunile (statements) o categorie între multe alte categorii de acte de vorbire. Desigur, există diferențe majore între filosofii de la Oxford și structuraliști, dar ei, cel puțin, împărtășesc o atitudine antipozitivistă. I-am putea cita , în același sens, pe reprezentanții așa-numitei critici „a răspunsului cititorului" (rader-response criticism), al cărei scop nu este de a extrage „nucleul" propozițional dintr-un text, ci preocuparea față de activitățile cititorului, dintre care dobândirea clarității propoziționale este *una* singură.

[26] Aceasta este, în esență, structura demonstrațiilor lui Ohmann, Schwartz și Markiewicz citați mai sus.

[27] Vezi în legătură cu acest aspect, Inger Rosengren, *Style as Choice and Deviation*, ***Style***, 6 (1972), 13. Cercetătorii în domeniu recunosc sincer că noțiunea de stil depinde de conceptele de parafrazabilitate și sinonimie: vezi, de exemplu, Fowler, **Languages of Literature**, pg. 19-20; Milic, *Theories of Style and Their Implications for the Teaching of Composition*, în **Contemporary Essays on Style**, pg. 15-21; Seymour Chatman, *The Semantics of Style*, în **Structuralism: A Reader**, ed. Michael Lane (London: Jonathan Cape, 1970), pg. 126-128.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

GENEZA METAFOREI*

„Stilul" unei opere de artă, sau al unei creații de cultură, manifestă multiple aspecte, dintre care unele cel puțin posedă desigur o profunzime și un sens „categorial". Aceste aspecte categoriale sunt de natură orizontică, de atmosferă axiologică, de orientare, de formă. Ne-am ocupat cu această latură a creației de artă sau de cultură, pe larg în *Orizont și stil*. Ce rămâne încă de spus în aceeași linie de idei va urma mai târziu, cu atât mai mult cu cât suntem pândiți de surprize, unele de deosebită însemnătate pentru filosofie în general, iar altele de o înaltă semnificație metafizică. Dar înainte de a despărți negurile, în care locuiesc surprizele, găsim necesar să extindem considerațiile noastre și asupra unei alte laturi a creației. Cert, aspectele stilistice nu istovesc creația. O operă de artă, și în general o creație de cultură, mai au în afară de stil și o „substanță". Va trebui să facem așadar, și pentru moment, abstracție de stilul, ce-l îmbracă această substanță și să ne întrebăm ce particularități prezintă substanța însăși, sub înfățișarea ei ceva mai generică. De substanța unei opere de artă, a unei creații de cultură, ține tot ce e materie, element sensibil sau conținut ca atare, anecdotic sau de idee, indiferent că e concret sau mai abstract, palpabil sau sublimat. Să anticipăm puțin: spre deosebire de substanța lucrurilor reale din lumea sensibilă, substanța creațiilor nu posedă o semnificație și un rost prin ea însăși; aci substanța ține parcă totdeauna loc de altceva; aci substanța este un precipitat, ce implică un transfer și o conjugare de termeni ce aparțin unor regiuni sau domenii diferite. Substanța dobândește prin aceasta așa-zicând un aspect „metaforic".

---

* Apărut 1937. În GENEZA METAFOREI ȘI SENSUL CULTURII, Editura Humanitas, București, 1994 (. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Anticipația noastră e menită să stârnească unele nedumeriri. Cititorul va da din umeri și va întreba numaidecât: „Bine, dar metaforicul nu ține de stil?". Nu este oare capitolul despre metafore unul din cele mai importante în toate manualele de „stilistică", care au ieșit din teascurile tiparnițelor de pretutindeni? Nedumerirea e psihologic justificată, dar formularea ei e chemată doar prin puterea unei obișnuiți consacrate. Ne vom strădui în cele ce urmează să legitimăm și celălalt fel de a vedea lucrurile.

Înainte de a lărgi semnificația metaforicului, să analizăm puțin metaforele în accepție obișnuită; să ne limităm la metaforele, care se realizează cu mijloace de limbaj[1]. Deosebim două grupuri mari sau două tipuri de metafore:

1. Metafore plasticizante.
2. Metafore revelatorii.

Metaforele plasticizante se produc în cadrul limbajului prin apropierea unui fapt de altul, mai mult sau mai puțin asemănător, ambele fapte fiind de domeniul lumii date, închipuite, trăite sau gândite. Apropierea între fapte sau transferul de termeni de la unul asupra celuilalt se face exclusiv în vederea plasticizării unuia din ei. Când numim rândunelele așezate pe firele de telegraf „niște note pe un portativ", plasticizăm un complex de fapte prin altul, în anume privințe asemănător. În realitate nu plasticizăm un fapt prin alt fapt, ci expresia incompletă a unui fapt prin expresia altui fapt. E de remarcat că metaforele plasticizante nu îmbogățesc cu nimic conținutul ca atare al faptului, la care ele se referă. Metaforele acestea sunt destinate să redea cât mai mult carnația concretă a unui fapt, pe care cuvintele pur descriptive, totdeauna mai mult sau mai puțin abstracte, nu-l pot cuprinde în întregime. Adevărul e

---

[1] Cuvântul metaforă vine de la grecescul μεταφερειν (μετα–φερω), care înseamnă „a duce dincolo, a duce încolo și încoace". Autorii latini din evul mediu și de mai târziu, traduceau termenul cu acela de „translație", „transport"; astăzi am zice „transfer". Aristotel s-a ocupat de metafore în poetica sa deosebind mai multe variante, mai ales pe temeiul teoriei genurilor. Clasificarea metaforelor diferă considerabil de la autor la autor. Cum noi vom da în studiul de față metaforicului o semnificație cu tendințe de generalizare, nu vom intra în analize de amănunt, și mai ales nu vom întreprinde o vânătoare de variante metaforice încă necunoscute. Față de însemnătatea ce i-o atribuie cercetările de până acum, metafora câștigă pe urma meditațiilor noastre enorm în importanță.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

că cuvintele sunt așa de anemice, încât ar fi nevoie de un alai infinit de vocabule, esențiale și de specificare, pentru a reconstitui cu mijloace de limbaj faptul concret. Metafora plasticizantă are darul de a face de prisos acest infinit alai de cuvinte. Metafora plasticizantă are darul de a suspenda un balast, ce pare inevitabil, și de a ne elibera de un proces obositor și nesfârșit, pe care adesea am fi siliți să-l luăm asupra noastră. În raport cu faptul și cu plenitudinea sa, metafora plasticizantă vrea să ne comunice ceea ce nu e în stare noțiunea abstractă, generică, a faptului. Expresia directă a unui fapt e totdeauna o abstracțiune mai mult sau mai puțin spălăcită. În aceasta zace deficiența congenitală a expresiei directe. Față de deficiența expresiei directe, plenitudinea faptului cere însă o compensație. Compensația se realizează prin expresii indirecte, printr-un transfer de termeni, prin metafore. Metafora plasticizantă reprezintă o tehnică compensatorie, ea nu e chemată să îmbogățească faptul, la care se referă, ci să completeze și să răzbune neputința expresiei directe, sau, mai precis, să facă de prisos infinitul expresiei directe. Când se întâmplă să vorbim despre „cicoarea ochilor", ai unei anume persoane, nu facem decât să plasticizăm o expresie virtual infinită pentru culoarea unor anume ochi. Metafora nu îmbogățește cu nimic faptul în sine al acestor ochi, dar răzbună anume insuficiențe ale expresiei directe, care ar începe bunăoară cu epitetul „albaștri", și s-ar vedea nevoită să se reverse într-o acumulare de adjective, pe cât de nesfârșită, pe atât de neputincioasă. Metaforele plasticizante nasc din incongruența fatală dintre lumea concretă și lumea noțiunilor abstracte. Din setea de a restaura congruența între concret și abstract, se recurge la metafore plasticizante. Metafora plasticizantă ține așadar loc de concret în ordinea abstracțiunilor. Omul, silit, prin propria sa constituție spirituală, să exprime lumea concretă exclusiv prin abstracțiuni, ceea ce solicită un proces infinit, își creează un organ de redare indirectă, instantanee, a concretului: metafora. Metafora, în această formă a ei, încearcă să corecteze, cu un ocol, dar cu imediat efect, un neajuns constituțional al spiritului omenesc: dezacordul fatal dintre concret și abstracțiune, dezacord care altfel n-ar putea să fie simetrizat decât în schimbul unui penibil balast adjectival. Nu exagerăm deci întru nimic afirmând că metafora plasticizantă a trebuit să apară în chip firesc chiar sub presiunea condițiilor constituționale ale spiritului omenesc. Finalitatea metaforei ca organ e în adevăr minunată. Metafora

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

plasticizantă reprezintă o reacțiune finalistă a unei constituții împotriva propriilor sale neajunsuri structurale. Ea e o urmare, sub unghi finalist, *inevitabilă* a unei constituții, și deci într-un sens contemporană cu ivirea acestei constituții. Metafora plasticizantă nu are o geneză în înțeles istoric și nu se lămurește prin imprejurări de natură istorică. Geneza metaforei plasticizante e un moment nonistoric, care ține de geneza constituției spirituale „om" ca atare. Metafora plasticizantă n-are un aspect dictat de necesități temporale, de exigențe, care pot să se declare și pe urmă să dispară. Metafora ține definitiv de ordinea structurală a spiritului uman. Descrierea, analiza și explicarea ei, fac împreună un capitol de antropologie.

Nu lipsesc natural încercările de a se aduce geneza metaforei în legătură cu ivirea unei anume mentalități cu totul particulare și trecătoare în evoluția omenirii. Astfel s-a afirmat bunăoară că metafora, în semnificația ei de expresie indirectă, ar fi condiționată de apariția conștiinței magice, care pune sub interdicție anume obiecte (tabu). Populații de mentalitate tabuizantă opresc și refuză numirea-directă a anumitor obiecte sau fapte, de la care ar putea să emane efecte nedorite, fiindcă numele însuși, cuvântul, designarea, fac parte după concepția magică, din obiectul pe care ele îl exprimă. Anume cuvinte, expresii, vor fi astfel supuse unei sacre opreliști. Cum omul, integrat fiind într-o societate, ajunge totuși inevitabil în situația de a vorbi despre aceste obiecte, ființe, lucruri, se recurge, pentru ocolirea pericolului inerent cuvântului, la circumscrierea sau denumirea metaforică, indirectă, a obiectului tabu. Mentalitatea magică, tabuizantă, cu inerentele ei interdicții de a numi diverse obiecte sau ființe, își are paralela, atenuată puțin, în sfiala țăranilor noștri de a rosti numele ființelor mitologice sau reale, rele și primejdioase. Când țăranul nu îndrăznește să numească pe Diavolul altfel decât „Ucigă-l toaca" sau „Cel de pe comoară", sau ursul din pădure „Moș Martin" el e desigur vag stăpânit de îngrijorarea că rostirea numelor adevărate ar putea să stârnească numaidecât apariția reală a acestor ființe. Țăranul preîntâmpină primejdia prin întrebuințarea unor nume care sunt în fond tot atâtea eufemisme metaforice. Metafora posedă anume darul de a arăta obiectul, fără a face parte din aura și substanța lui magică. Omul stăpânit de mentalitatea magică recurge la metafore, din instinct de autoconservare, din interesul securității personale

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

și colective. Pentru mentalitatea magică, metafora nu mai este așadar simplă metaforă, ci armă de apărare și un reflex preventiv. Împrejurarea aceasta ar fi trebuit să dea puțin de gândit teoreticienilor care cred că obiectul tabuizat și respectarea lui ca atare ar duce chiar la *geneza* metaforei, și că mentalitatea tabuizantă ar fi astfel condiția prealabilă a metaforei. Această teorie leagă originea metaforei de calitatea magică a obiectelor tabu și a denumirii lor, adică de o treaptă precisă și efemeră în evoluția mentalității umane, iar nu de constituția spirituală *permanentă* a omului, despre care am vorbit mai sus. Geneza metaforei ar fi o problemă de sociologie sau de istorie, iar nu de antropologie. Nu vom contesta ipotezei o anume vrajă, dar nu credem ca ea să reziste analizei critice. Sunt argumente decisive, care trec peste ea cu greutate de tăvălug. Elementele care supraviețuiesc cadavrului, își găsesc ușor întrebuințarea în altă constelație teoretică. Departe de a condiționa nașterea metaforei de mentalitatea tabuizantă, suntem mai curând dispuși să inversăm raportul. În adevăr, mentalitatea tabuizantă presupune existența prealabilă a modului metaforic. Și iată de ce. Omul trăind într-o societate nu poate să *nu* vorbească despre obiectele tabu. E constrâns la aceasta de viață și de realități. Vorbirea despre sau aluziile la obiectele tabu i se impun necontenit. Noi credem în consecință că aceste obiecte sau ființe nu ar fi devenit niciodată „tabu" dacă omul nu ar fi fost investit din capul locului cu posibilitatea de a le numi indirect, *metaforic*. De abia putința prealabilă a omului de a designa obiectele prin circumscrierea metaforică, a făcut, la dreptul vorbind, posibilă *tabuizarea* obiectelor, și cu aceasta interdicția de a le spune pe nume. Altfel tabuizarea ar fi însemnat un lux incredibil și un balast incomensurabil atât pentru biata ființă umană cât și pentru societate. De altfel mentalitatea magică a tabuizării nu lămurește nici unul din aspectele esențiale ale modului metaforic, ca proces spiritual. Momentul tabuizării preface doar metafora în reflex preventiv și duce cel mult la anume exagerări calitative și cantitative, ale modului metaforic. Socotim deci modul metaforic o condiție prealabilă pentru ca mentalitatea magică a tabuizării obiectelor să poată în genere să ia ființă, iar tabuizarea unor obiecte poate cel mult să altereze modul metaforic deja existent. Mentalitatea tabuizantă cu tendința ei de a ocoli cât mai tare obiectul tabu va folosi îndeosebi metafore obscure, de analogie depărtată. La fel mentalitatea tabuizantă va spori uzul, frecvența modului metaforic, dar nu explică câtuși de puțin geneza ca atare a modului metaforic.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Există însă, după cum precizam la început și un al doilea tip de metafore, „metaforele revelatorii". Câtă vreme metaforele tip I nu sporesc semnificația faptelor, la care se referă, ci întregesc expresia lor directă, cuvântul ca atare, metaforele tip II sporesc semnificația faptelor însăile, la care se referă. Metaforele revelatorii sunt destinate să scoată la iveală ceva *ascuns*, chiar despre faptele pe care le vizează. Metaforele revelatorii încearcă într-un fel *revelarea* unui „mister", prin mijloace pe care ni le pune la îndemână lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară. Când de pildă ciobanul din *Mioriţa* numește moartea „a lumii mireasă" și pieirea sa „o nuntă", el revelează, punând în imaginar relief o latură *ascunsă* a faptului „moarte". Metafora îmbogățește în cazul acesta însăși semnificația faptului, la care se referă, și care, înainte de a fi atins de harul metaforelor în chestiune, avea încă o înfățișare de taină pecetluită. Când ciobanul spune:

Am avut nuntași
brazi și păltinași,
preoţi munţii mari,
păsări lăutari,
păsărele mii,
și stele făclii;

faptele asupra cărora se revarsă avalanșa de metafore, constituie întreaga „natură". Prin metaforele rostite, aceasta dobândește o nouă semnificație: parcă natura întreagă devine o „biserică". Se poate spune despre aceste metafore, că au un caracter *revelator*, deoarece ele anulează înțelesul obișnuit al faptelor, substituindu-le o nouă viziune. Aceste metafore nu plasticizează numai niște fapte în măsura cerută de deficiența numirii și expresiei lor directe, ci ele suspendă înțelesuri și proclamă altele. Metaforele revelatorii sunt cu totul de altă natură decât cele plasticizante pur și simplu, și au cu totul altă origine. Câtă vreme metaforele plasticizante rezultă, după cum văzurăm, dintr-un dezacord imanent al structurilor spirituale ale omului (dezacordul dintre concret și abstracțiune), metaforele revelatorii rezultă *din modul specific uman de a exista, din existența în orizontul misterului și al revelării*. Metaforele revelatorii sunt întâiele simptome ale acestui mod specific de existență. Nu idealizăm deloc situația afirmând că metaforele revelatorii mărturisesc și ele tot despre un aspect antropologic, despre un aspect profund, dat deodată cu ființa omului ca atare. Cât timp omul (încă nu de tot „om")

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

trăiește în afară de mister, fără conștiința acestuia, într-o stare neturburată de echilibru paradisiac-animalic, el nu întrebuințează decât metafora plasticizantă, cerută de dezacordul dintre concret și abstracțiune. Metafora revelatorie începe în momentul când omul devine în adevăr „om", adică în momentul când el se așază în orizontul și în dimensiunile misterului. Abia mai târziu ne vom face drum până la acel punct teoretic, de unde vom înțelege în toată adâncimea sa acest mod existențial, specific uman, și în ordinea acestor considerații valoarea *simptomatică* a metaforei revelatorii. Precizăm deocamdată că metafora are două izvoare cu totul diferite, care nu îngăduie nici o confuzie. Un izvor este însăși constituția sau structura spirituală a omului, cu acel particular dezacord dintre concret și abstracțiune. Al doilea izvor este un mod de a exista, care caracterizează pe om în toată plenitudinea dimensională a spiritului său, ca „om": existența întru mister. Pentru a familiariza cât mai mult pe cititori cu cele două tipuri de metafore, vom ilustra fiecare tip cu câteva exemple culese la întâmplare din opera unui poet, al cărui nume nu importă. De altfel exemplele nu sunt alese pentru valoarea lor poetică, ci pentru a ilustra cele două clase posibile ale metaforei.

I. Metafore plasticizante:

Iată jocul „valurilor" la țărmul mării:

„În joc cu piatra câte-un val
și-arată solzii de pe pântec".

Iată un „Septemvrie" în pădure:

„Prin ceasul verde-al pădurii
otrăvuri uitate adie".

Iată „licuricii" în noapte:

„Licuricii cu lămpașe
semne verzi dau spre orașe
pentru-un tren care va trece..."

Iată „ploaia" într-un vechi oraș:

„Pe uliți, subțire și-naltă
ploaia umblă pe cataligi".

Iată un „peisaj":

„Zăbovește prin rostul
grădinilor pajul,
un zbor de lăstun
iscălește peisajul".

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

II. Metafore revelatorii.

Iată misterul „somnului" tălmăcit într-o viziune:

„În somn sângele meu ca un val
se trage din mine
înapoi în părinți".

Un mister revelat în legătură cu „Ninsoarea":

„Cenușa îngerilor arși în ceruri
ne cade fulguind pe umeri, și pe case".

Iată o semnificație revelatorie a unui „Asfințit marin":

„Soarele, lacrima Domnului,
cade în mările somnului".

Iată misterul vieții apropiat de cel al morții:

„Mamă - tu ai fost odat' mormântul meu -
De ce îmi e așa de teamă, mamă,
să părăsesc iar lumina?".

Nu dispunem de suficiente mijloace de expresie spre a sublinia cum se cuvine că felul metaforic de a vorbi despre lucruri nu este un fenomen periferial al psihologiei omului, sau un ce întâmplător; felul metaforic rezultă inevitabil ca un corolar necesar din constituția și existența specific umană. Se impune evident afirmația că metafora s-a iscat deodată cu omul. Modul metaforic nu este ceva ce ar putea să fie sau să nu fie; din moment ce omul și-a declarat „omenia", ca structură statornică și ca mod existențial imutabil, felul metaforic există cu aceeași persistentă intensitate, cu aceeași stringență declarată, ca și omul însuși. Geneza metaforei coincide cu geneza omului, și face parte dintre simptomele permanente ale fenomenului om. Geneza metaforei nu este în consecință o problemă spre a fi soluționată cu „datări" sau prin condiții speciale în dimensiunea timpului. Surprindem metafora într-o geneză permanentă ca să zicem așa. Metafora s-a ivit, în clipa când s-a declarat în lume, ca un miraculos incendiu, acea structură și acel mod de existență numite împreună „om" și se va ivi necurmat atâta timp cât omul va continua să ardă, ca o feștilă fără creștere și fără scădere, în spații și dincolo de spații, în timp și dincolo de timp. Felul metaforic n-a apărut în cursul evoluției sau al istoriei umane; metafora este, logic și real, anterioară istoriei. Ea este simptomul unei permanențe aproape atemporale. S-a pus de multe ori întrebarea: care este diferența specifică

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

a omului față de animal? Întrebarea își recâștigă, se pare, interesul ce i-l acordau cei vechi, care însă la un moment dat au devalorizat-o prin soluții, ce se pretau din cale afară la comic. Fapt e că s-au propus felurite formule. De la Aristotel a rămas faimoasa definiție: „Omul este animalul politic". Mai îndreptățită decât oricare din formule ni se pare aceasta a noastră, care nu e culeasă chiar la întâmplare, de pe ulițele gândului: „Omul este animalul metaforizant". Accentul, ce-l dorim pus pe epitetul „metaforizant" este însă destinat aproape să suprime animalitatea, ca termen de definiție. Ceea ce ar însemna că în geneza metaforei trebuie să vedem o izbucnire a specificului uman în toată amploarea sa.

Metafora, emanând din cele două izvoare, e limitată, ca funcție spirituală, la cele ce rezultă din condițiile, mai presus de vicisitutinile timpului, ale genezei sale.

1. Ea e chemată sau să compenseze insuficiențele expresiei directe pentru un obiect, sau 2, să reveleze laturi și semnificații ascunse, reale sau imaginare, ale unui obiect. Când nu face nici una nici alta, metafora poate fi un joc agreabil sau vremelnic impus prin termenii unei situații date, dar e despoiată de o justificare mai adâncă și nu e necesară. Unei asemenea metafore, oricât de seducătoare, îi vom retrage din capul locului creditul. Metaforismul, care nu rezultă nici din constituția, nici din modul existențial specific uman, ci mai curând din împrejurări cu totul accidentale sau chiar din hotărârea capricioasă a omului, va reprezenta într-un fel sau altul totdeauna o anomalie. Una dintre aceste anomalii ale metaforismului este aceea produsă prin tabuizarea magică a obiectului. Metaforismul e dictat în acest caz de interdicția voită din partea societății de a numi direct anume obiecte. Metaforismul acesta e stârnit de existența unei mentalități efemere, și e simptomul trecător al unei precise constelații sociologice. Foarte de aproape înrudit cu acest metaforism este cel produs prin tabuizarea „estetică" a obiectelor. Căci se poate în adevăr vorbi și despre o asemenea tabuizare. În perioade de efervescență spirituală decadent-barocă, se întâmplă ca, din pretinse motive estetice, obiectul să fie oarecum supus unei interdicții, unei adevărate *tabuizări*. Obiectul e înconjurat de o ciudată opreliște, nemaifiind îngăduit să fie arătat sau descoperit prin expresia directă, ci numai prin circumscriere metaforică. Aceasta dintr-o pretinsă detașare și distanțare poetizantă față de obiect. Să ne gândim la poezia lui Gongora. Ca exemple mai recente pot fi amintite unele metafore ale lui Mallarmé, și ale poeților care l-au urmat.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

E desigur în acest metaforism un exercițiu intelectual interesant și uneori chiar un joc frumos, - dar atât. Iată „azurul" lui Mallarmé:

...l'azur triomphe, et je l'entends qui chante
Dans les cloches. Mon ame, il se fait voix pour plus
Nous faire peur avec sa victoire méchante,
Et du métal vivant sort en bleus angélus!

„Azurul" e discompus aici în imagini, cum steaua e discompusă prin analiza spectrală într-un întreg curcubeu. Mallarmé e legănat de credința că poate să redea misterul azurului pe această cale. Mallarmé și-a declarat de atâtea ori oroarea de anecdotă, se pare însă că anecdota se răzbună asupra acestei tentative de eliminare, furișându-se într-un fel între ultimele elemente, cu care operează poetul. Azurul devine un subiect viu care cântă, care inspiră teamă, care-și afirmă victoria și se metamorfozează în vecernie albastră! Ce însufleţire forţată și ce dramatizare ineficace! Mallarmé făcea odată parnasienilor reprosul: *„Les Parnassiens prennent la chose entièrement et la montrent. Par là ils manquent de mystère. Iles retirent aux esprits cette joie delicieuse de croire qu'ils créent. Il doit y avoir de l'enigme en poésie"*. Acest reproș făcut altora ni se pare un foarte prețios document, deoarece ne destăinuiește ținta spre care se îndrepta Mallarmé. El *voia* misterul, fiindcă de fapt și el l-a pierdut. Mallarmé se credea în stare să-l refacă „metodic" prin discompunerea totală a obiectului în metafore excesive, prin tabuizarea obiectului. Dar metoda ni se pare că duce nu la trăirea adevărată a misterului, ci la un mister artificial, de retortă. Se crede îndeobște că metoda mallarmeană ar reprezenta o invenţie epocală, fără precedent. Ori, cazuri similare există, în poezia barocului de complicată armatură, dar nu mai puțin și în literatura populară nescrisă. Cimiliturile reprezintă un joc intelectual analog. Nu facem o glumă de prost gust afirmând aceasta. Se constată chiar un fel de mallarmeism vechi de mii de ani și exemple de asemenea natură ne oferă toată literatura nescrisă a popoarelor primitive, care ocolesc metaforic obiectele tabu. Melanezienii circumscriu sexul feminin (organul) prin cuvintele: „Pomul destinului care ucide sufletele morților". La insularii din Sumatra se găsește un descântec, în care „actul fecundării" e descris prin cuvintele: „umbra care cade în mare". O tabuizare de o clipă a obiectului, voită de dragul jocului intelectual, se găsește în cimiliturі. Obiectul e înlocuit de obicei

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

printr-o metaforă depărtată, pentru ca ghicirea să nu fie prea lesnicioasă. Iată câteva exemple din literatura populară românească:

Într-un vârf de pai
Mănăstire de crai.
(Paianjenul)

În vârf înflorit,
La mijloc uscat,
La rădăcină verde,
Cine are ochi îl vede.
(Cerul)

Am un viţeluş
Sparge cu cornul
Drege cu coada.
(Acul)

Sub două păduri întinse
Două ape aprinse.
(Sprâncenele şi ochii)

Am două gheme negre:
Cât le-arunc,
Atât se duc.
(Ochii)

Găsim nu arar în cimilituri metafore de o incontestabilă splendoare, dar metaforele acestea apropie totdeauna termeni excesiv de depărtaţi. Se simte numaidecât că metafora s-a detaşat de funcţia revelatoare firească şi s-a adaptat la scopul urmărit. Scopul cimiliturilor e în cele din urmă un simplu joc intelectual. Plăcerea, ce o prilejuieşte cimilitura, consistă în exerciţiul unor funcţiuni ca atare, aplicate asupra unei probleme de imaginaţie şi de agerime în acelaşi timp. Metafora conţinută circumscrie obiectul, dar în loc să-l *reveleze*, tinde mai curând a-l *întuneca*. Metaforele rezultând dintr-o tabuizare, fie magică, fie estetică, fie intelectuală, a obiectului, iau o înfăţişare excesivă sau catacrezică, cum ziceau grecii. Tabuizarea obiectului alterează deci funcţia şi caracterul *revelator* al metaforei. Catacreza circumscrie, dar şi întunecă obiectul. Cu ea se iveşte un fel de mister artificial sau mai bine zis un *surogat de mister*. În poezie, bunăoară, un Paul Valéry nu e totdeauna străin de aceste mistere de laborator. Trădat de sensul firesc al misterelor cosmice, Valéry şi le confecţionează de multe ori „metodic". Când Paul Valéry zice:

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Tête complète et parfait diadème,
Je suis en toi le secret changement -

s-ar înțelege numai anevoie că e vorba despre „amiază", dacă nu am avea o indicație anterioară precisă pentru această identificare a obiectului sub imaginile care îl întunecă. Sau când același poet cântă:

Tu procèdes de l'âme, orgueil du labyrinthe,
Tu me portes du coeur cette goutte contrainte,
Cette distraction de mon suc précieux
Qui vient sacrifier mes ombres sur mes yeux,
Tendre libation de l'arrière-pensée!
D'une grotte de crainte au fond de moi creusée
Le sel mysterieux suinte muette l'eau.
D'où nais-tu? Quel travail toujours triste et nouveau
Te tire avec retard..., de l'ombre amère?

el se dedă unei subtile construcții de metafore extreme, pe schelăria aceluiași secret principiu, care e fără îndoială prezent și în creația „cimiliturilor". Firește că poetul nu uită să ne sară în ajutor, intercalând în locul punctat de noi cuvântul „larme". Datorită acestei intercalări procesiunea de imagini dobândește o semnificație, dar desigur nu altfel decât înseși cimiliturile, prin cuvintele scrise în paranteze și de-a-ndaratelea sub ele. Cititorii au toată libertatea să adere, sau nu, la o estetică, sub unghiul căreia se poate afirma fără teamă de a fi contrazișI că cimilitura noastră populară despre păianjen:

„Într-un vârf de pai
Mănăstire de crai"

se așază alături de cele mai autentice metafore valeriene. Poate nu e chiar lipsit de interes să mai amintim fie și în treacăt, că unul dintre gânditorii cei mai ageri, unul din logicienii cei mai avansați și mai ireductibili în același timp ai secolului al XIX-lea, Fr. Brentano (un dascăl al lui Husserl) își umplea orele libere scornind „ghicitori". (S-a publicat după moartea sa un volum întreg). E fără îndoială simptomatică plăcerea, ce-o procură acestor spirite de logicieni absoluți, surogatele de mistere, produse prin înlocuirea unui obiect printr-o catacreză.

Tabuizarea obiectului, fie magică, fie estetică, fie simplu intelectuală, conduce deci la hipertrofia și alterarea metaforismului. Metafora în acest caz, ca o imagine alambicată, *suplinește* un obiect, dar

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

nu adaugă nimic faptelor în sine, nu încearcă să le descopere misterul de la spate, și nu e nici imperios solicitată de un neajuns constituțional al spiritului uman. Metafora desprinsă din tabuizarea obiectului are totdeauna ceva steril, întrucât ea n-are alt rost decât de a fi un duplicat al obiectului, un duplicat destinat să prefacă un obiect, oricum concret și de o claritate sensibilă, într-un fel de falsă taină, prin mijlocul unei algebre de imagini. Nu putem scăpa prilejul fără de a atrage luarea-aminte că la mulți poeți contemporani metaforismul prezintă acest regretabil aspect. Metaforele lor rezultă dintr-o interdicție voită a expresiilor directe, adică dintr-o tabuizare estetică a obiectelor. Avem impresia, de altfel, răbduriu controlată, că acești poeți au pierdut sentimentul natural al misterului real, singura substanță care aspiră la revelare prin metafore, și care merită și cere acest efort. Ravagiile carenței sunt îngrijorătoare. Acești poeți sunt de obicei spirite raționaliste din cale afară, citadini dezabuzați, care pierzând contactul neprefăcut cu misterul cosmic, își fabrică penibil de metodic un surogat. Precipitatul din retortă e botezat pe urmă „poezia ermetică". Metoda reține atenția în primul rând ca un grav impas. Prin tabuizarea obiectului metafora e de fapt destituită din funcțiile ei normale, cari sunt fie aceea de a plasticiza, fie aceea de revela, dar nu aceea de a ține loc de obiect dat. Un obiect *dat* însemnează prin aspectul său „dat" deja o *revelație*. Metafora e chemată să sporească volumul revelației, adică să încerce o dezvelire a laturii de la sine ascunsă a obiectului dat. A întuneca ulterior, și încă voit, ceea ce e dat, însemnează de fapt a lua în răspăr pornirile și drumul cel mai natural cu putință al spiritului uman. A substitui obiectelor date niște metafore abuzive nu e o faptă ce ar putea fi concepută drept moment serios și *rodnic* în drumul spiritului. Iată o operație care nu contează pentru spirit, deși slujbașii ei susțin sus și tare că o săvârșesc tocmai în numele spiritului. Operația nu duce decât la metafore fără mesaj. Acest uz metaforic are cel mult aspectele unui „joc", ale unui joc cu reguli date și cu trucuri, pe care și le însușește oricine de grabă prin autodresaj, dar nimic dintr-o necesitate organică.

Să trecem la problema raportului dintre metaforă și stil. Spuneam că toate *Poeticele* din lume înșiră printre mijloacele, prin care se constituie un stil, în primul rând diversele variante ale metaforei. Evident, clasificarea în sine a acelor mărgăritare poate fi o ocupație interesantă și de invidiat. Din parte-ne am încercat însă chiar de la început să prezentăm cititorilor metafora și stilul, drept termeni *diferiți*, cari desemnează aspecte foarte distincte ale creației artistice și de cultură. Așa cum ni se prezintă

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

nouă lucrurile în această filosofie a culturii, metaforicul și stilul sunt de fapt componentele polar-solidare ale unui act revelator. În orice caz ele sunt aspecte diferite ale creației. Că metafora nu e propriu-zis unul din mijloacele cu cari se creează stilul se dovedește simplu prin aceea că metaforele însile posedă când un stil, când altul. Metafora își schimbă stilul, nu mult mai altfel decât orice creație spirituală, de la epocă la epocă. În timpuri clasice metafora poartă faldurile altui stil, decât în timpuri baroce. Literatura bizantină oferă meditației metafore de alt stil, decât literatura lui Shakespeare. În poezia bizantină metafora se întrebuințează mai ales pentru a scoate în transfigurat relief o latură elevată, stihială, a obiectului; în drama shakespeareană metafora, adesea hiperbolică, sporește conturul individual și masivitatea zgrunțuroasă ale obiectului. Problema aceasta a stilului metaforelor îngăduie încă largi cercetări. Sunt timpuri când metaforele se clădesc în așa fel că se aseamănă „întreguri" cu „întreguri", pe baza unui *minim* de asemănare foarte abstractă. În lirica liturgică răsăriteană, Maica Precistă e numită bunăoară „casa Domnului". Asemănarea pe temeiul căreia ia ființă metafora este aci numai împrejurarea că „femeia" și „casa" pot fi deopotrivă spații închise, cari pot să cuprindă ceva; o trăsătură analogică de esență foarte abstractă, care declanșează totuși imaginația metaforică a poetului bizantin. Sunt timpuri, când metaforele nu se clădesc decât pe temeiul unui *maximum* de asemănare între întregurile, apropiate unul de celălalt. În viața cotidiană, care te condamnă la platitudine, ți se poate întâmpla să numești „vulpe" un anume exemplar uman, mai ales când persoana nu e numai vicleană, dar are și fizionomia unei vulpi. Sau: căderea fulgilor de nea o poți numi „o scuturare de pene" desigur fără de vreun efort mai remarcabil al imaginației. Suveica ce poartă firul între termenii unei metafore trebuie să consume așadar distanțe, când mai mari, când mai mici. Aici e locul să mai amintim ceva și despre „catacreză". După cum se știe pentru vechii greci catacreză erau metaforele abuzive, artificial constituite prin termeni, ce nu prea pot fi conjugați. Înzestrați cu simțul de măsură prea cunoscut, grecii nu îngăduiau alăturări prea îndrăznețe. Sentimentul limitelor era foarte sever. Felul metaforelor era dictat mai ales de năzuința spre „tipizare". Operație pentru care mitologia cu arhetipurile ei furniza materialul necesar, sau centrele de cristalizare, ale imaginației metaforice. Anacreon vorbind despre greieri, îi aseamănă în lipsa lor de griji și în fericirea lor, cu zeii. În timpuri baroce sau să zicem expresioniste, dimpotrivă, catacreza devine aproape o regulă, un uz și

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

un imperativ normal, conștiința limitelor fiind foarte laxă. În asemenea timpuri apropierea excesivă a termenilor disparați nu sperie pe nimeni, și nu pare niciodată prea temerară. Ceea ce pentru clasici ar fi un abuz acuzat, satisface pe omul barocului ca un lucru neted asimilabil. La unul dintre cei mai faimoși reprezentanți ai barocului liric, la Marino (născ. 1564) găsim asemenea metafore fără de frâu. Într-o poezie a acestuia „Donna își usucă părul umed de suspinele îndrăgostitului la fereastră; dar nu soarele-i usucă părul, ci razele propriilor ei ochi". Pentru sensibilitatea barocă, care se complace în forme debordante, imprecise și în clarobscur, un abuz metaforic aproape că nici nu există - sau dacă există, el începe, să zicem acolo, unde după judecata clasică s-a declarat deja demența. Fapt e că criteriile catacrezei variază, omul fiind când mai îngăduitor, când mai puțin, față de isprăvile ei. Aceasta sporește argumentele în favoarea tezei noastre că metafora e impregnată de aspectele stilistice, cari sub unghi logic se deosebesc de „metaforicul" în sine. Metaforicul se produce prin însuși actul transferului sau conjugării termenilor, în vederea plasticizării sau a revelării; „stilul" metaforei naște din categoriile abisale, ce se imprimă oricărei plăsmuiri a spiritului uman, oricărei creații de cultură, din adâncurile inconștientului. Una din cele mai interesante și învoalte înfloriri ale metaforicului este „mitul". Dar un examen al mitului va vădi încă o dată același lucru: că „metaforicul" și „stilul" sunt două aspecte ale plăsmuirii spirituale.

Omul, privit structural și existențial, se găsește într-o situație de două ori *precară*. El trăiește de o parte într-o *lume concretă*, pe care cu mijloacele structural disponibile *nu o poate exprima*; și el trăiește de altă parte în *orizontul misterului*, pe care însă *nu-l poate revela*. Metafora se declară ca un moment ontologic complementar, prin care se încearcă corectura acestei situații de două ori precară. Admițând că situația aceasta a omului rezultă din chiar ființa și existența sa specifică, suntem constrânși să acceptăm și teza despre rostul *ontologic al metaforei* ca moment complementar al unor stări congenital precare. Metafora nu poate fi deci numai obiectul de cercetare și de analiză al „poeticei" sau al „stilisticei", ce figurează în programele școlare; importanța ei se proiectează imensă pe zările meditației. Metafora este a doua emisferă prin care se rotunjește destinul uman, *ea este o dimensiune specială a acestui destin*, și ca atare ea solicită toate eforturile contemplative ale antropologiei și ale metafizicei.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

TUDOR VIANU

D. FUNCȚIUNEA ESTETICĂ A METAFOREI*

1. FUNCȚIUNEA SENSIBILIZATOARE

Studiind funcțiunile psihologice ale metaforei, am întâmpinat și unele din rațiunile farmecului pe care ea le exercită asupra noastră, adică funcțiunile estetice. Este necesar să ne oprim acum mai îndelung asupra acestei probleme, urmărind peste vechiul fond de idei adaosurile pe care i le-a adus cercetarea mai nouă. Vechile puncte de vedere se găsesc în întregime consemnate în Aristoteles, *Retorica*, III, 10, 7, care ne asigură că metafora aduce faptul în fața ochilor, adăugând apoi în *Retorica*, XI, 1 urm., că lucrurile devin vizibile ochiului nostru, atunci când le prezentăm în acțiune, după cum dovedesc exemplele pe care le aduce cu această ocazie. Cicero, *De oratore*, III, 38 urm., reluând aceste idei, le dă o formă normativă; autorul nu ne spune ce funcțiuni estetice îndeplinește metafora, ci care sunt funcțiunile pe care ea trebuiește să le îndeplinească. Prin toată expunerea lui Cicero șerpuiește ideea că metafora este un mijloc al sensibilizării, că prin metaforă ochiul nostru interior ajunge să vadă mai bine lucrurile și că toate simțurile le cuprind oarecum în realitatea lor materială. Puține alte idei se adaugă acestui punct de vedere central. Metafora trebuie folosită, ne învață Cicero, pentru a da mai multă *strălucire* unei descrieri, ca în acest pasaj împrumutat scrierilor lui Pacuvius: *„Marea se zbârlește; întunecimea crește; norii devin atât de negri încât oamenii se cred orbi; o flacără scânteiază în nori; cerul tremură pretutindeni sub loviturile tunetului; torente de ploaie și de piatră cad deodată în valuri precipitate; din toate punctele orizontului*

* În PROBLEMELE METAFOREI ȘI ALTE STUDII DE STILISTICĂ, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1957, p. 62-94 (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

vânturile se avântă impetuoase, se dezlănțuiesc în vârtejuri furioase; o tulburare grozavă face marea să clocotească". Mulți din termenii acestei descripții sunt transportați din sensul propriu în sensul figurat și rezultatul este o mai mare strălucire a descripției. Relieful este al doilea efect obținut prin metaforă. Cineva care ar dori să „zugrăvească" un om prefăcut ar putea spuen despre el că *se învăluiește în vorbirea sa* sau că *se ascunde cu grijă în viclenie*, dând astfel relief evocării sale. Cicero nu aprofundează deosebirea dintre *strălucire* și *relief*, dar, după exemplele pe care le dă, putem spune că cele două procedee afectează în chip egal imaginația. Prin metaforă se ajunge, în sfârșit, la o exprimare mai concisă a ideii, ca în exemplul *săgeata i-a fugit din mână*, pentru a spune că cineva a tras cu arcul din nebăgare de seamă, ceea ce în exprimare proprie este incontestabil mai puțin concis, dar și mai puțin sensibil. Întrebându-se care sunt motivele plăcerii pe care ne-o produc metaforele, Cicero are din nou prilejul să revină asupra funcțiunii lor sensibilizatoare. Desigur, în primul rând, metaforele plac pentru că ne fac să admirăm puterea de invenție a oratorilor, care ajung să exprime unele lucruri prin numele altora, mai mult sau mai puțin depărtate de cele dintâi. Metafora este apoi un fel de joc, pare a ne spune Cicero, ca una care înlocuind termenul propriu printr-unul figurat, nu ne înșală deloc în actul de a recunoaște pe primul. În sfârșit, metaforele se adresează tuturor simțurilor noastre, ca atunci când vorbesc despre *parfumul urbanității*, despre *delicatețea purtărilor*, despre *tunetul mării*, despre *dulceața vorbirii*. Mai cu seamă ochilor noștri le vorbește metafora, făcându-ne să vedem lucruri care, după firea lor, nu pot fi văzute. Această întinsă solicitare a simțurilor face parte din rândul acelor plăceri funcționale pe care vedem că Cicero nu le ignoră. Dacă Cicero insistă atât de mult asupra funcțiunii sensibilizatoare a metaforei, lucrul se datorește faptului că pentru el, ca pentru toți teoreticienii Antichității, poezia era o pictură mută: *ut pictura poesis*. Dar, tocmai această împrejurare a fost pusă la îndoială de câțiva cercetători contemporani, împotriva cărora vechea constatare ciceroniană a trebuit oarecum recucerită.

Îndoiala cu privire la funcțiunea sensibilizatoare a metaforei pornește din spiritul vechii distincții pe care o făcea Lessing în *Laokoon* între artele simultaneității și ale succesiunii. Poezia nu poate să evoce aspecte simultane prin mijloacele ei succesive. Un cercetător modern, Th. A.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Meyer (*Das Stilgesetz der Poesie*, 1901), a tras toate concluziile poziției indicate de Lessing. Cuvintele limbii, observă el, au proprietatea să degajeze aceleași sentimente, ca și obiectele pe care le reprezintă. Ni se pare, deci, că vedem lucrurile evocate de poet, pentru că trăim cu intensitate sentimentele pe care acestea le descătușează. Încă înainte de 1880, Scherer observa în *Poetica* sa, pag. 267, că metafora accentuează una din însușirile obiectului evocat, fără să fie nevoie de „*ocolul printr-o imagine*". Mai hotărât este M. Dessoir (*Aesthetik und allgemeine Kuntwissenschaft*, 1906, pag. 362) când scrie: „*Nu există nici un temei constrângător pentru a spune, după cum se întâmplă de atâtea ori, că metafora este un mijloc al potențării intuiției. Când poetul însuflețește corporalul și încorporează sufletescul, lucrul nu provine dintr-o putere deosebit de mare a intuiției, ci din faptul că limba este atât de săracă încât nu avem alt mijloc pentru a denumi lucrurile sufletești decât cuvintele din lumea simțurilor, după cum nu putem desemna lucrurile corporale decât prin termenii din lumea reprezentărilor*". Aceleiași păreri i se alătură și R. Lehmann (*Poetik*, 1919, p. 92 urm.). Mintea omenească se găsește în imposibilitate să însoțească cu reprezentări concrete cuvintele pe care le aude, nici chiar atunci când ele constituie o metaforă. Încercarea de a traduce în intuiții comunicările verbale ce li se fac ar stârni un haos mental înspăimântător. Adevărul, observat și de Schopenhauer altădată, este că „*înțelesul vorbirii este cuprins direct, fără ajutorul fanteziei*". Ba chiar, efortul de a realiza în imagini concrete metaforele pe care le întâlnim în operele poeților, ar duce la rezultate de-a dreptul comice. Devine oare frumusețea Kriemhildei mai reprezentabilă, atunci când vechiul poet german o compară cu luna? Cine se constrânge să recunoască o lună în figura Kriemhildei trebuie să zâmbească. Cât de puțin fac apel metaforele la imaginația noastră reproductivă rezultă și din faptul că imaginile folosite de ele adeseori nu aparțin experienței comune, sau chiar nu fac parte din cercul experiențelor noastre sensibile. Câți dintre cititorii *Iliadei* au văzut vreodată un leu repezindu-se, pentru a realiza imaginea lui atunci când vreunul din eroii ahei este comparat cu un astfel de leu? În fine, când despre o femeie ni se spune că este „un chip coborât din cer", trebuie să recunoaștem că imaginea nu este nicidecum culeasă din sfera sensibilității. R. Lehmann are, deci, dreptate să conchidă că „*nu intuiția unui eveniment trebuie întărită în toate aceste cazuri, ci*

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

impresia pe care el o face, ceea ce se și întâmplă atunci când aceeași senzație este chemată din mai multe părți și prin mai multe imagini". Mai eclectic în ideile sale este E. Elster (*Prinzipien der Literaturwissenschaft*, II, 91, p. 134 urm.). Pentru acest autor, funcțiunea sensibilizatoare a metaforei nu este o *conditio sine qua non*; metafora nu sensibilizează totdeauna, ci numai uneori și atunci cu efectul estetic cel mai bun. Desigur, când Lenau vorbește odată, evocând aspectul în mod treptat, dând loc la o succesiune de forme *ale vechilor timpuri*, versurile sale n-au dobândit nici un fel de calitate sensibilă. Cine-și poate reprezenta oare niște *visuri împietrite*? Dar când Bismark, ale cărui metafore în discursurile sale au fost studiate, întrebuințează metafora *Drehkrankheit der englischen Politik*, obține un efect sugestiv mai puternic decât dacă ar fi spus că politica engleză se mișcă în cerc (ceea ce de altfel constituie tot o metaforă, dar cu o putere sensibilizatoare mai redusă). Nu încape îndoială că și pentru Elster scopul exprimării poetice este să degajeze sentimente, numai că sentimentele sunt mai vii atunci când în loc să se asocieze cu gânduri abstracte ele se leagă de reprezentări concrete. Tot o părere eclectică este aceea a lui W. Stählin (*Zur Psychologie and Statistik der Metaphern*, în *Archiv für die gesamte Psychologie*, XXXI, 1914, 3) care își pune cercetarea sa pe bazele psihologiei gândirii. Pentru Stählin metafora este produsul unei asimilări dintre o imagine și un alt lucru, între care stăruie, totuși, sentimentul unei tensiuni. Imaginea metaforică are totdeauna caracterul unei echivocități. Când spun *cămila este corabia pustiei* îmi pot reprezenta o corabie, rămânând totuși conștient că nu despre o adevărată corabie este vorba în acest context. Între imagine și obiectul sensibilizat prin ea există grade felurite de asimilare. Imaginea atrage în sfera sa obiectul în mod treptat, dând loc la o succesiune de forme despre care va trebui să ne ocupăm mai cu de-amănuntul, atunci când vom studia structura imaginii. Niciodată, însă, imaginea nu se poate realiza complet, fără ca prin aceasta procesul asimilării să nu fie stânjenit și metafora să nu fie împiedicată a se produce. Metaforele trezesc, așadar, unele imagini, dar acestea din urmă trebuie să rămână destul de nelămurite, pentru ca expresia lor să poată fi transferată asupra unui alt lucru. Spiritul nu trebuie să rămână, dacă e vorba ca metafora să apară în sfera exclusivă a imaginii. Imaginea trebuie să elimine mai multe din trăsăturile ei componente, pentru ca să

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

devină posibilă asimilarea ei cu un alt lucru. Un estetician care a încercat să găsească noi motive de încredere în funcțiunea sensibilizatoare a poeziei și, implicit, în aceea a metaforei, într-o vreme câștigată tot mai mult de doctrina contrarie, a fost J. Volkelt (*System der Aesthetik*, I, 1906, p. 412, urm.). Împotriva lui Th. A. Meyer, care nu i-a rămas de altfel dator cu răspunsul său (*Göttinger Gelehrte Anzeigen*, 1906, cit. ap. C. Stählin), Volkelt observă că dacă acesta a tăgăduit limbii poetice facultatea sensibilizatoare, lucrul se explică prin aceea că el își închipuia că vechile teorii cereau poeziei imagini deopotrivă cu acele ale picturii și că aceste imagini ar fi trebuit să însoțească fiecare din cuvintele unei evocări poetice. Adevărul este, însă, că imaginile fanteziei sunt totdeauna mai șterse decât acele obținute în actul percepțiunii directe și că ele se constituie prin convergența mai multor cuvinte. Funcțiunea sensibilizatoare a poeziei a fost apoi tăgăduită, deoarece teoreticienii s-au referit totdeauna la o lectură grăbită și oarecum distrată și nu la acea luare de contact mai liniștită și mai diligentă cu textul poetic, cu opririle, reluările sau revenirile ei în urmă, care ne convinge că în fantezia noastră poezia trezește neapărat unele imagini. De altfel, chiar când imaginile fanteziei nu se produc, avem conștiința posibilității lor, suntem conștienți că poeții s-au străduit să anime imaginația noastră, prin întrebuințarea unor cuvinte sau figuri poetice încărcate de sensibilitate, ceea ce ei n-ar fi încercat să facă, dacă fantezia cititorului n-ar putea fi pusă în nici un caz în mișcare.

Toate părerile exprimate până acum se sprijină pe observația interioară a psihologilor care le-au emis. Este drept a spune că metoda aceasta nu este cea mai bună, deoarece fiecare psiholog poate avea o predispoziție diferită, în grad și calitate, cât privește puterea fanteziei de a-și reprezenta unele imagini. Această predispoziție ține, în primul rând, de structura generală a poporului căruia cercetătorul îi aparține. Th. A. Meyer a notat odată această constatare în legătură cu procesul estetic al însuflețirii naturii, o constatare interesantă pentru cine dorește să judece valoarea contribuției sale: *„Însuflețirea aparențelor se menține în semiobscuritatea sentimentului, într-o presimțire nedeterminată și, din această pricină, cu toate că ea apare la toate popoarele este totuși mai puțin practicată de popoarele înzestrate cu o limpede predispoziție rațională. Toate puterile naturii devin pentru greci persoane. Nimfe și*

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

demoni de tot felul stăpânesc dealurile, copacii, izvoarele și râurile, vântul și marea. Simțul plastic al grecilor transformă însuflețirea impersonală a naturii în umanizarea ei. Însuflețirea ei lirică se dezvoltă complet la popoarele germanice. Abia sensibilitatea acestora încălzește în întregime natura; ele sunt acelea care au auzit pe deplin cântecele adormite în lucruri" (Aesthetik, 1923, pag. 26). Nu cumva atunci lipsa de sentiment plastic a germanilor explică îndoiala unui Th. A. Meyer și a atâtora din adepții lui cu privire la funcțiunea sensibilizatoare a metaforei? Nu cumva este explicabil de ce împrejurări clare pentru Cicerone au devenit problematice pentru cercetătorii amintiți mai sus? Deosebirile în predispoziția reproductivă a imaginilor fanteziei diferă apoi de la individ la individ. O. Sterzinger, despre ale cărui cercetări urmează să ne ocupăm acum, a notat odată felul imaginilor trezite în el și într-un alt subiect de experimentare, cu ocazia prezentării mai multor tablouri și imagini poetice. În timp ce el însuși înregistrase senzații kinestetice în zece cazuri, subiectul ales pentru comparație nu înregistrase nici una; apoi, pe când acesta din urmă înregistrase 13 senzații de temperatură, el însuși se dovedise inapt a reproduce astfel de senzații. Împrejurarea aceasta obligă pe cercetător să folosească o metodă obiectivă, instituind anchete psihologice pe baza unui material metodic selectat, prezentat unor persoane de structuri și formații deosebite. Este ceea ce a făcut O. Sterzinger în lucrarea sa *Die Gründe des Gefallens und Missfallens am poetischen Bilde* (*Archiv für die gesamte Psychologie*, XXIX, 1913, 3). Sterzinger nu și-a întocmit cercetarea sa experimentală în vederea studierii funcțiunii sensibilizatoare a metaforei. Preocuparea sa este să deslușească motivul pentru care imaginile poetice și, în primul rând, metaforele plac sau displac. Materialul strâns cu această ocazie poate fi, însă, folosit și pentru o bună rezolvare a problemei dezbătute de noi acum. Sterzinger a ales un număr de metafore, spicuite în operele mai multor poeți, și le-a prezentat subiectele sale de experimentare, cerându-le să declare motivele pentru care metaforele respective le-au plăcut sau nu. Cele mai multe din motivele invocate cu acest prilej au putut fi grupate de Sterzinger sub rubrica: *plăceri rezultate din activitatea fanteziei*. Astfel, unele din persoanele întrebate au răspuns că metaforele prezentate le-au plăcut pentru *claritatea și forța reprezentărilor*, pentru *corporalitatea imaginii*, pentru că *lucrurile se asimilau cu o imagine*

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

etc. Acestor motive care, statisticește, ocupau primul loc, li se asociau altele, mai puține, ca de exemplu, reproducerea unor senzații sau îmbogățirea vieții sentimentale. Neplăcerea provocată de metafore provenea, de asemenea, din lipsa reprezentărilor fanteziei și din toate celelalte motive care contraziceau pe acele recunoscute ca resorturi ale plăcerii poetice. Parcurgerea numeroaselor declarații publicate de Sterzinger nu lasă nici o îndoială asupra prezenței imaginilor fanteziei printre răsunetele unei metafore, deși este limpede că aceste imagini n-au nici claritatea, nici regulata dezvoltare a acelora care compun un film cinematografic.

2. METAFORA ȘI ATITUDINILE DISIMULATE ALE EULUI

Funcțiunea sensibilizatoare este numai unul din rosturile estetice ale metaforei. Altul este de a da expresie anumitor atitudini sentimentale ale eului. Cine întrebuințează o metaforă o face nu numai pentru a aduce mai viu în fața simțurilor noastre imaginea unui lucru, dar și pentru a exprima felul vorbitorului sau scriitorului de a resimți anumite lucruri, atitudinea lor emotivă față de acestea. În primul rând, metafora poate exprima vivacitatea unei impresii. Când cineva, descriind pe un bătrân, vorbește despre părul său *nins* (care în realitate poate să nu fie însă chiar alb ca zăpada), acest mod exagerat și metaforic de a vorbi dorește să pună în lumină vehemența impresiei primite de la aspectul acelui bătrân. K. Bühler (*Sprachteorie*, 1934, pag. 353), examinând ipoteza lui H. Werner, înfățișată și de noi mai sus, asupra originii metaforei, observă că ceva din spiritul vechilor interdicții tabuistice care vor fi dat naștere metaforei se păstrează și în întrebuințarea ei actuală. În adevăr, în multe împrejurări, în care urmează să exprimăm sentimente care nu vor sau nu îndrăznesc să se manifeste, limba recurge la expresia metaforică. Așa este, de pildă: *amenințarea*, care atunci când, pentru un motiv amintit, pregetă să se exprime direct, o face astfel încât amenințatul s-o deslușească de sub învelișul ei. Așa procedează Mircea în *Scrisoarea III* a lui Eminescu, când îi spune lui Baiazid, amintindu-i pilda altor năvălitori: *„Și nu voi ca să te sperii nici nu voi să te-nspăimânt. / Cum veniră se făcură toți o apă și-un pământ"*. Mircea neagă, deci, intenția de a profera o amenințare la adresa puternicului Sultan, dar o face totuși prin vălul

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

metaforei celui de-al doilea din versurile citate. Exemplul este tipic. Un alt sentiment lucrând cu putere de sub învelișul său este *disprețul*, care folosește și el adeseori metafora. Când Othello, crezându-se înșelat de Desdemona, îi azvârle în față întregul lui dispreț, cu atât mai arzător sub vălurile care îl ascund, graiul lui proliferează o abundentă floră metaforică: *„Cum? Fața ta, această albă pagină / Să poarte scris cuvântul „desfrânată"? / Ce crimă? Ah, femeia mea de stradă, / Să-i spui pe nume-ar fi să-mi fac obrajii / Ca foalele să-mi ardă de rușine, / Până-mi prefac rușinea în cenușă... / Ce crimă? Cerul uite-ntoarce capul, / Și luna-nchide ochii să nu vadă / Iar vântul deșuchiat ce se sărută / Cu tot ce-i iese-n cale, amuțește / În inima pământului de spaimă...*" (V, 2, trad. D. Protopopescu). Repedea succesiune a acestor metafore înlocuiește expresia directă a sentimentului de dispreț încercat de Othello și a situațiilor care l-au provocat. Când Othello vorbește în felul acesta, certitudinea (de altfel, eronată) a culpei Desdemonei se formase în el și turbarea lui dorește să biciuiască mai tare, exprimându-se prin ocolul metaforic. Acesta este și procedeul *ironiei*, în care se poate exprima de altfel un dispreț mai puțin vehement decât acela care-l mișca pe Othello, sau *humorul*, din care grăiește o simpatie amuzată pentru lucrurile considerate din unghiul lui. Ironia este una din atitudinile cele mai tipice ale transferului metaforic al expresiei. Ironicul se preface că vorbește cu stimă și gravitate despre lucruri pe care le consideră de minimă importanță sau de care crede că-și poate bătea joc. Prezentându-și pe unul din eroii săi, pe studentul demagog Coriolan Drăgănescu, Caragiale scrie: *„Până aci, Coriolan era mare, era incomparabil: dar aci, la statuia eroului de la Călugăreni, era prodigios. Cuvântarea lui era așa de zguduitoare, încât auzindu-l, te mirai de nepăsarea eroului de bronz*". Seria epitetelor metaforice din acest context: *mare, incomparabil, prodigios, zguduitor*, ca și metafora metonimică *eroul de bronz* pot sugera aparența entuziasmului sincer al scriitorului. Dar, exagerarea aprecierilor revelează îndată sensul acoperit. Cititorul nu se înșală când ghicește atitudinea mușcătoare a scriitorului disimulată, prin procedeul metaforei ironice, sub termenii atât de măgulitori.

În procedeul metaforei umoristice se ascunde, de asemenea, un sentiment, dar de data asta simpatia înduioșată pentru aspectele evocate. Umorul este produsul unui sentiment mișcat, dar pudic, și care, din această

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

pricină, se ascunde sub o imagine înveselitoare. Iată-l pe G. Topârceanu descriind cu emoție armonia muzicală a unei nopți de vară. *„Acum natura-ncepe / Cu tainicul ei glas / Din stepe / Să cânte-ncet pe nas (Noapte de vară).* Metafora *cântecului pe nas* nu dezvăluie, însă, dispreț pentru natură, ci tocmai o emoție nobilă și rezervată. Întocmai ca metafora disprețuitoare, metafora ironică și cea umoristică lucrează cu o putere cu atât mai mare, cu cât ea provoacă în spiritul cititorului reacțiunea de destindere a unui interes în sfârșit descifrat.

Lingușirea este, de asemenea, o atitudine care, dorind să se ascundă, se exprimă adeseori prin vălul unei metafore. Nimeni nu îndrăznește să-și declare intenția de a capta bunăvoința unei persoane. Atitudinea fățișă ar fi inoperantă. Lingușitorul înțelege că trebuie să se ascundă, ceea ce el face foarte bine, oferind omagiul său cuceritor prin intermediul unei metafore. Vorbirea curtenilor este plină de astfel de metafore ale lingușirii. Dar, mai cu seamă *lingușirea erotică* a luat o dezvoltare deosebită în vechea poezie de curte. Așa-zisul conceptism, înflorit abundent în preajma micilor curți italienești ale veacului al XV-lea și al XVI-lea, este plin de metafore subtile și exagerate, în care se deslușește lingușirea erotică sub masca menită s-o facă mai eficace. Unul din poeții conceptiști, Tebaldeo, trăind pe lângă curtea din Ferrara, dedică iubitei lui, printre altele, sonetul care începe cu versul: *Io vidi la mia Nimpha, anchi la mia dea*, pe care îl reproduc în traducere pentru interesul metaforelor lui puse în serviciul lingușirii erotice: *„Am văzut pe nimfa mea sau mai degrabă pe zeița mea mergând prin zăpadă, și ea mi s-a părut atât de albă, că aș fi jurat că este de nea, dacă nu s-ar fi mișcat. / Zăpada care cădea în fulgi deși, văzând că este mai albă decât ea, se opri de mai multe ori în cer împotriva voinței zeilor și nu mai voi să descindă pe pământ. / Fiecare om se oprea uimit, văzând că ninge și că totuși soarele lucește, soarele pe care ea îl făcea cu genele ei. / A învinge zăpada și a lumina văzduhul obscur și negru este o cinste pentru ea: dar, vai! ce glorie așteaptă ea învingându-mă pe mine*"?

Altă formă a disimulării este *politețea*. Politețea este triumful artificiului asupra naturii. Ea este într-un fel contrariul naivității care, după definiția lui Schiller, este tocmai triumful naturii asupra artificiului. Politețea este ansamblul atitudinilor care maschează, în practica vieții mai înalte de societate, manifestarea sinceră și directă a instinctelor.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Politețea va folosi, deci, metafora pentru scopul disimulărilor ei. Atât de departe au fost împinse atitudinile politeții în vorbirea prețioaselor și prețioșilor secolului al XVII-lea, un grup de oameni cultivând o sociabilitate dintre cele mai rafinate, încât vorbirea proprie, resimțită ca o exprimare prea directă și prea instinctivă a gândirii, era sistematic înlocuită cu metafora învăluitoare. Încă din epocă, Baudeau de Somaize a constituit *Dicționarul Prețioaselor*, reprodus în antologia *Les Précieux et les Précieuses*, publicată în 1939 de G. Mongrédien la Mercure de France. Nu numai obiectele, lucrurile sau ființele, dar și acțiunile socotite prea aproape de nevoile ordinare ale vieții erau înlocuite de prețioși prin câte o metaforă mai mult sau mai puțin transparentă, în acord cu sentimentul lor asupra convenienței sociale. Cineva care cerea să se reteze feștila arsă a unei lumânări spunea: *ôtez le superflu de cet ardent (desprindeți superfluxul acestui obiect arzător)*, înlocuind astfel termenul propriu particular cu unul general. A se pieptăna devenea *délabyrinther ses cheveux (a-și delabirintiza părul)*; a te scălda dădea loc metaforei mitologice *visiter les naïades (a vizita naiadele)*, purtătorii unei litiere erau *mulets baptisés (catâri botezați)*; obrajii erau *les trones de la pudeur (tronurile pudorii)*; sânii erau *les coussinets d'amour (pernițele amorului)*; un poet era *un nourisson des muses (un sugaci al muzelor)*; o oglindă era *un conseiller des grâces (un sfătuitor al grațiilor)* etc.

3. METAFORA CA MIJLOC AL POTENȚĂRII IMPRESIEI

Un cercetător în domeniul psihologiei ale cărui merite au fost adeseori remarcate, Chr. Ruths (*Induktive Untersuchungen über die Fundametalgesetze der psychischer Phäenomene*, I, Bd. *Experimèntalunter-suchungen über Musikphantome*, 1898), a observat existența a două legi care domină desfășurarea procesului sufletesc: legea *substituției* și aceea a *progresiunii*. O stare sufletească are tendința să evoce o altă stare înlocuitoare, într-un fel oarecare mai intensivă decât cea dintâi. Existența acestor legi le-a studiat Ruths cu prilejul așa-ziselor *fantome muzicale*, adică a imaginilor care se trezesc în spiritul nostru la auzirea muzicii, dar nu numai cu acest prilej. Miturile și legendele ar fi și ele, după Ruths, produsele unor substituții progresive. Imaginile visului ar apărea pe aceeași cale. Câteva observații personale veneau să confirme

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

legea substituțiilor progresive. Într-o zi autorul se desparte de cineva; noaptea el visează că a murit și ia dispoziții în vederea înmormântării sale. Ideea morții apare astfel în vis ca produsul unei substituiri progresive a ideii despărțirii. O. Sterzinger (*Das Steigerungsphänomen beim Künstlerischen Schaffen, in Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunztwissenschaft*, XII, 1917) a coroborat observațiile lui Ruths cu acele ale altor autori care s-au oprit în fața problemei visului, ca de pildă, I. Scherner (*Das Leben des Traumes*, 1861). Într-o zi i se rupe lui Volklet un nasture în două: noaptea el visează că nasturele s-a rupt în multe bucățele. Scherner povestește cazul unei doamne care, speriindu-se de un cerșetor găsit în fața ușii ei, îl visează noaptea îndreptând dinți amenințători către ea. Sterzinger însuși povestește cum, închiriind o cameră liniștită pentru a putea lucra, descoperă în ea o ușă condamnată și care conducea către locuința altcuiva; noaptea el visează cum încăperea închiriată are trei uși, dintre care una dădea într-o bucătărie zgomotoasă, alta într-o odaie în care cineva cânta la vioară, a treia într-un loc în care se găseau o mulțime de canari închiși în colivii. În cazurile tuturor acestor visuri s-au produs deci substituții progresive. Ruths exprimase părerea că înseși comparațiile și metaforele gândirii zilnice sau ale poeților sunt tot rezultatul unor substituții progresive. Scopul unei comparații sau al unei metafore ar fi să facă mai clare, mai comprehensibile, anumite lucruri sau episoade: un proces care izbutește prin înlocuirea acelor lucruri sau episoade prin altele mai clare, mai pregnante decât cele dintâi. Sensul progresiv al unei metafore a fost, de altfel, observat încă din Antichitate. Quintilian afirmase că metafora (*translatio*) trebuie să fie mai puternică decât expresia proprie pe care o înlocuiește, *plus valere eo quod expellit*. Cercetarea se găsea ajunsă la aceste rezultate, când Sterzinger a avut ideea să întrebe pe doi poeți, care au consimțit să se supună experimentărilor sale, asupra semnificației estetice a imaginilor produse chiar atunci de ei, lămurind astfel fenomenul potențării în actul creației artistice. Totalizând declarațiile obținute, în condiții experimentale destul de grele, Sterzinger a observat că potențarea apare fie ca *mărire* (*Vergrösserung*), fie ca *multiplicare* (*Vervielfachung*), fie ca *întărire* (*Verstärkung*). Poeții au dat unul sau altul din aceste răspunsuri, atunci când au fost întrebați asupra motivelor care i-au oprit în fața vreuneia din imaginile lor; în declarațiile lor au arătat că au voit să mărească, să întărească sau să

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

multiplice impresia de la care au pornit. Calea spinoasă a unor lucrări experimentale cu poeți observați chiar în actul creației mi se pare inutilă. Prin intuiție simpatetică noi putem să ne dăm destul de bine seama care este intenția estetică a potențării prin mărire, întărire sau multiplicare în vocabularul tradițional sau în formulele consacrate ale poeziei din toate timpurile, precum: *pe veci, e mult, e foarte mult de-atunci, niciodată* (cp. *nevermore* al lui Poë), *mii de* (cp. versurile celebre ale lui Catul care îi cere Lesbiei *o mie de sărutări și încă o mie*), apoi în preferința poeziei și a basmului pentru supra-omenesc, pentru eroi, uriași și pitici, pentru formele neobișnuite ale binelui și ale răului, ale fericirii și ale nenorocirii. Intenția intensificatoare a poeziei este incontestabilă, pentru întregul ei domeniu și pentru mijloacele ei speciale. Ce trebuie să înțelegem, însă, prin potențarea poetică, în genere, și prin aceea obținută, în mod special, prin metaforă? Fr. Kainz (*Zur dichterischen Sprachgestaltung*, în *Zeitschrift für Aesthetik* etc. XVIII Bd., 1924) este de părere că Sterzinger înțelege noțiunea potențării într-un chip oarecum material, cantitativ. O precizare a noțiunii este deci necesară: „*O reprezentare, termenul unei comparații, o imagine pot fi considerate ca progresive* (observă Kainz) *atunci când degajează un efect sentimental mai puternic decât expresiile pe care le înlocuiesc*". Dacă ar fi înțeles noțiunea potențării în felul acesta, Sterzinger n-ar fi ajuns la concluzia că legea substituțiilor progresive prin metaforă cunoaște și unele excepții, ca în exemplul în care unul din poeții cercetați a declarat că în metafora: *Ihr Brief rauschte daher in grossen schweren Schwingenschlägen (scrisoarea ei fremătă cu mari, cu grele zvâcniri de avântare*) a ezitat între acest din urmă cuvânt și echivalentul său *Flügelschlägen (bătăi de aripă)*, dar s-a hotărât pentru cel dintâi, deși i s-a părut că are o putere evocatoare mai mică. Kainz observă însă, împotriva lui Sterzinger, și chiar a subiectului său de experimentare, că *Flügelschlägen (bătăi de aripă)*, deși mai concret, mai reprezentabil, este totuși mai sărac, mai banal, decât *Schwingenschlägen (bătăi de avântare)*, care este mai solemn, mai poetic, capabil să producă o atmosferă sentimentală mai puternică. Subiectul lui Sterzinger s-a hotărât, deci, într-un sens progresiv.

În ce relație stau cele două funcțiuni estetice ale metaforei, discutate până acum, funcțiunea sensibilizatoare și funcțiunea intensificatoare? Cum citim în T. Arghezi (*Icoane de lemn*, pag. 175): „*În luna morții*

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

mierlelor s-a văetat în salcâmii stăreției, bătute cu alicele ploii, multă vreme o cucuvaie", metafora *alicele ploii* are o semnificație sensibilizatoare, ca una care ne mijlocește reprezentarea mai vie a picăturilor de ploaie. Când, însă, în același loc citim: „*Am închis ușile și am aprins lampa în mormântul chiliei*", avem impresia hotărâtă că *mormântul chiliei* este un mod exagerat de a vorbi, ales de poet pentru a produce o impresie sentimentală mai puternică și că, prin urmare, sensul acestei exprimări metaforice este intensificator. Există, deci, posibilitatea de a distinge intenția estetică a fiecărei metafore și a o atribui uneia din cele două funcțiuni observate până acum. Trebuie totuși adăugat că, într-o a treia categorie, intră acele metafore care au deopotrivă funcțiune sensibilizatoare și intensificatoare, în care sensibilizarea este un mijloc al intensificării. Citâm, ca exemplu, următorul pasaj din Arghezi, în care poetul ne descrie o seară bântuită de o ceață groasă: „*E o ceață de praf des, văzduhul închegat cu lapte și felinarele n-au atâta putere decât să conție o electricitate covăsită. Am așteptat în colțul unei străzi douăzeci de minute un vagon de tramvai cu cai și am apucat pe cel din urmă. Nu știu dacă puteam răzbi cu piciorul, până dimineața. tunelurile de talc și străzile de funingine albă*" (op. cit., pag. 135). Examinând metaforele acestei descripții, este evident că *văzduhul închegat cu lapte*, felinarele care conțin o *electricitate covăsită, tunelurile de talc și străzile de funingine albă* sunt metafore care urmăresc nu numai să aducă mai viu în față aspectele respective, dar în același timp, odată cu exagerarea impresiilor, să determine un sentiment mai viu în legătură cu ele. Un tunel de *talc* și o stradă de *funingine albă* este nu numai un aspect mai viu al închipuirii, dar în același timp un spectacol straniu, oarecum înfricoșător. Sensibilitatea și intensificarea fuzionează în aceste metafore.

4. FUNCȚIUNEA UNIFICATOARE A METAFOREI

O altă funcțiune estetică a metaforei, observată și ea uneori, este aceea de a sublinia unitatea dintre feluritele date ale sensibilității. Dincolo de deosebirile dintre lucruri sesizăm unitatea lor mai profundă și această descoperire, care face din metaforă un adevărat instrument de cunoaștere, ne încântă ca orice descoperire a spiritului. Simboliștii francezi, mergând pe căi deschise altădată de mistici, au numit metaforele considerate în

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

funcțiunea lor unificatoare, *corespondențe*, și Baudelaire le-a consacrat acestora un sonet care alcătuiește un fel de artă poetică a întregului curent literar:

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles:
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténèbreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté.
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants.
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants.

Ayant l'expansion des choses infinies.
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

*

Natura e un templu ai cărui stâlpi trăiesc
Și scot adesea vorbe ciudate și obscure:
Și-n viață omul trece mereu printr-o pădure
De simbole ce-l cearcă c-un ochi prietenesc.

Ca niște lungi ecouri care din depărtare
De-a valma se confundă într-un acord profund.
Vast, unitar, ca noaptea sau zările solare.
Parfumul și culoarea și sunetu-și răspund.

Sunt proaspete parfumuri ca trupuri de copii,
Dulci ca un ton de flaut, verzi ca niște câmpii,
- Iar altele, corupte, de preț, triumfătoare,

Avânturi infinite în firea lor purtând,
Ca moscul, chihlimbarul, tămâia, smirna care
Ne cântă bucuria din simțuri și din gând.

(trad. de *Al. Philippide*)

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Dacă citim cu atenție sonetul lui Baudelaire, observăm că el vorbește despre trei lucruri deosebite și anume: 1) de *simbolismul* naturii, adică de unitatea aspectelor într-un plan mai adânc; 2) de o calitate morală a lor, deopotrivă cu a omului (*L'homme y passe à travers des forets de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers*) și 3) de unitatea senzațiilor noastre, adică de așa-numitele *sinestezii* (*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*), pe care psihologii moderni le-au studiat în unele contribuții de specialitate. Sunt, în adevăr, numeroase afinitățile dintre impresiile noastre, pe care le scot la iveală zicerile metaforice ale limbii comune sau ale poeților. Dacă încercăm să introducem o ordine în enormul material care ne stă la dispoziție, distingem următoarele categorii ale unificării metaforice, pe care le vom ilustra cu câteva exemple: 1) unificarea unei impresii morale cu o impresie sensibilă, fie aceasta a/ optică, a) formă (un cap *pătrat* , un caracter *rectilin*), b) dimensiune (o inteligență *vastă, profundă, înaltă*, un suflet*mic*), c) culoare (ca atunci când se vorbește în mod general de *culoarea* unui jurnal sau a unui partid politic; există un întreg limbaj emblematic al culorilor bazat pe unificări metaforice și potrivit căruia invidia e figurată prin *verde* , dragostea prin *roșu* , inocența prin *alb*, gelozia prin *galben* , melancolia prin *violet* etc.), b/ acustică (un suflet *melodios*), c/ tactilă (purtarea cuiva e *aspră* ; altcineva are maniere *onctuoase* sau caracter *tare*, proverbul vechi vorbea de *dura lex* , d/ gustativă (un sentiment *dulce* , un caracter *acru* , o decepție *amară* , o glumă *sărată*), e/ olfactivă (o amintire *parfumată*, moravuri *pestilențiale*), f/ termică (un om *rece* , un suflet *cald* , o discuție *aprinsă*), g/ musculară sau motrice (un spirit *iute* sau *lent*), h/ organică (o deprindere *scârboasă* , cineva e *însetat* de dreptate, altul are o mare *foame de știință*); 2) unificarea unei impresii sensibile cu altă impresie sensibilă, în infinitele combinații dintre diversele date ale sensoriului (o formă poate fi *melodioasă* , un contur e *vag* ; fr. *flou* redă mai bine asociația sinestezică între optic și tactil, o culoare e *dulce* , *caldă* sau *rece* , un desen e *ferm*, se vorbește despre un roz *leșinat* ; o voce este *clară* sau *întunecată*, ea mai poate fi *aspră, dulce* sau *caldă* ; se mai spune că o stofă este *dulce* la pipăit etc. etc.).

Dacă din domeniul zicerilor comune, trecem la acele găsite de poeți, metaforele în funcțiunea lor unificatoare ne apar de asemenea în număr nelimitat. Dublându-și teoria prin practica sa poetică, Baudelaire scrie

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

în *Tout entière*, evocând pe iubita lui; *„O, metamorphose mystique / De tous mes sens fondus en un / Son haleine fait la musique / Comme sa voix fait le parfum!" (O, metamorfoză mistică / A tuturor simțurilor mele topite într-unul singur / Răsuflarea sa este muzică / După cum glasul îi este parfum!)*. R. de Reneville (*L'expérience poétique*, 1938) a spicuit în Rimbaud mai multe sinestezii, ca atunci când în *Enfance*, poetul notează: *„A la lisiére de la forêt / Les fleurs de rève tintent, éclatent, éclairent" (La marginea pădurii / Florile visului sună ca un clopot, plesnesc, luminează)* sau când observă în *Villes I*, *„Des vêtements et des oripeaux éclatants comme... la lumière des cimes" (Veșminte și zdrențe strălucitoare ca... lumina culmilor)*, pentru a nu mai vorbi de acea flacără jucăușă care poetului i se pare ca o detunătură de armă răsunând după vecernii... *„un feu follet blême / Comme un coup de fusil après les vêpres" (un foc jucăuș palid / Ca o împușcătură după ora vecerniei) (Jeune ménage)*. Tot lui Rimbaud i se datorește textul clasic al sinesteziilor acustic-optice în sonetul *Voyelles : A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu (A negru, E alb, I roșu, U verde, O albastru)*. Un analist aplicat, germanul Ernest Jünger, ne-a dat în *Lob der Vokalen* (*Lauda vocalelor*, în volumul *Blätter und Steine*) o analiză a vocalelor în funcțiunea lor evocatoare. Dacă observațiile lui E. Jünger nu pot fi considerate ca niște sigure cuceriri ale științei, ele nu sunt mai puțin interesante ca exemple de metafore unificatoare ale unei impresii sensibile cu una morală sau a două impresii sensibile în asociații sinestezice. În această din urmă privință, va fi interesant de urmărit întrucât sinesteziile lui Jünger coincid cu acele ale lui Rimbaud. Iată analiza poetică a vocalei A, considerată mai întâi ca un simbol moral: *„A, care ocupă aproape în toate alfabetele primul loc, privit ca regele necontestat al tuturor vocalelor. Chiar acolo unde nu-l întrebuințăm decât ca un simplu semn, el semnifică primordialul și preponderentul. În Apocalipsul lui Ioan, vocala A este dată drept simbol al primordialului și a-toate-cuprinzătorului"*. (aluzie la cuvintele Domnului în Apocalips, 1,8: *„Eu sînt Alfa și Omega"*) *„și, în logică, egalizat cu sine însuși, semnifică principiul identității (A = A)... Iacob Grimm laudă pe A ca pe prima și cea mai nobilă vocală, care în același timp ar fi mama tuturor sunetelor. Această din urmă comparație* (adaugă Jünger) *nu mi se pare însă fericit aleasă. A este mai degrabă sunetul patern, supremul și regescul semn*

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

al puterii părinteşti. În el răsună în acelaşi timp înălţimea şi vastitatea cuprinzătoare a vieţii şi a puterii. Această dublă dimensiune apare ca strălucire în cuvîntul germanic Aar, căruia îi corespunde în lumea maternă silaba Ur, capabilă să trezească în noi reprezentarea adîncimii obscure şi a originii şi care face parte din cuvintele exprimînd mai bine spiritul germanic al limbii". Cât despre sinesteziile lui, E. Jünger notează: *„Culoarea pe care ar trebui s-o alegem pentru A ar trebui să fie purpura..."* Este izbitoare în acest punct incoincidenţa simbolizărilor şi sinesteziilor lui Jünger cu acele ale lui Rimbaud, care scrie: *„A, noir corset velu de mouches éclatantes / Qui bombillent autour des puanteurs creuelles / Golfe d'ombre..." (A, negru corset împăroşat cu muşte strălucitoare / Care bîzîie în jurul crudelor pestilenţe / Golf de umbră...).* La fel se întâmplă cu O: la Rimbaud, *„O bleu... silence traversé des Mondes et des Anges" (O albastru... tăcere străbătută a lumilor şi îngerilor)* în timp ce la Jünger *o* este sunetul *aristocraţiei... printre culori i se subordonează galbenul şi, printre metale, aurul.* Asemănătoare până la un punct sunt sinesteziile lui *E*; la Rimbaud: *„E blanc... candeur des vapeurs et des tentes, / Lance des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelle," (E alb... candoarea aburilor şi a corturilor / Lance a mîndrilor gheţari, regi albi, flori de ombelă* (de flori), la Jünger: *„Cu* E *se coordonează întinderea şesului. Cele două domenii, care se întîlnesc şi se întretaie în acest sunet sînt acel al golului şi al sublimului. Cu* e *se potriveşte culoarea albă; cuvinte precum* Meer, Schnee, See şi Seele *posedă o strălucire radioasă."* Apropieri se pot face şi între sinesteziile lui I, dar aici precedentul lui Rimbaud pare să nu fi fost fără înrâurire: *I* este pentru Jünger sunetul vieţii (cp. fr. *vivre*) şi culoarea lui ar fi roşul închis, ca acela care se vede pe mesele măcelarilor, încât - adaugă Jünger - Rimbaud avea dreptate când îl compara cu o vărsare de sânge: *„I pourpres, sang craché" (I purpure, sînge scuipat)*. Unele înrâuriri ni se par a descifra şi în interpretarea pe care Jünger o consacră vocalei *U*, în care s-ar *întruni tainele reproducerii şi ale morţii... Domeniul său cuprinde temeliile lumii minerale şi maritime*. Tonul său coloristic ar fi întunecat şi liniştit. Cp. deci la Rimbaud: *„U vert... vibrements divins des mers virides" (U verde... vibrări divine ale mărilor verzi)*. Gradul de convergenţă al metaforelor sinestezice ţesute în jurul vocalelor poate fi controlat şi printr-un alt document, puţin cunoscutul sonet *Sonuri şi*

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

culori al lui Mircea Demetriade (în *Romînul* , decembrie 1906, în N. Davidescu, *Din poezia noastră parnasiană. Antologie critică* , 1943) care deși inspirat de Rimbaud nu aduce mai puțin răsfrângeri din implicațiile proprii limbii noastre):

Alb A; E gri; I roșu, un cer de asfințire,
Albastru O, imensul în lacuri oglindit,
U, mugetul furtunii și-al crimei colț vădit,
Alcovul criptei negre, lugubră prohodire.

A, rază săgetată de astru-n răsărire
Cînd zorile în boabe de rouă s-au topit
Căzînd pe flori, pe iarbă, pe lanu-ngălbenit;
A, verbul peste ape născînd eterne fire.

E, gîndul meu de sceptic, simbol saturnian,
I, sînge și incendii, fîșii învăpăiate,
Din trîmbițe vestind-o virila libertate.

O, freamătul de coarde, un mit din Ossian,
Ciocniri de pietre scumpe, murmur eolian
Pe harpele albastre de îngeri înstrunate.

Nu numai Mircea Demetriade, dar și alți poeți români care au stat sub influențe simboliste au cunoscut metafora în ambele ei funcțiuni unificatoare. Așa Macedonski, cu versurile lui din *Epoca de Aur*: *„Dar sînge ce curge din nori / înalță fanfare de goarne"* . De la Macedonski tehnica sinesteziilor a fost uneori folosită de poeții noștri, dar acel care a dus-o până la un mare grad de virtuozitate a fost Al. Philippide, în al cărui volum *Aur sterp* , 1922, putem spicui un mare număr de exemple, precum *leagănul albastru al tăcerii... tremurătoarea rază albăstrie / Melodios s-așterne pe covor / Ca un fior... fior albastru... unite melodii de lună; muzica surîsurilor lunei; somnul mătăsos al lunei pline; plînsul auriu al unei stele; miresme moi, albastre de tăcere; goarna luminii; un vînt de spaimă* etc.

O problemă din cele mai pasionante este aceea relativă la temeiul și necesitatea unificărilor metaforice. Ch. Baudelaire, care, mergând pe căi practicate mai înainte de unii romantici, de un E.T.A. Hoffman sau un Gerard de Nerval (așa cum a dovedit-o Jean Pommier în La *Mystique*

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

de Baudelaire , 1932), a contribuit atât de mult la răspândirea tipului unificator al metaforei, scrie în articolul pe care i-l consacră lui V. Hugo (1861), în *L'art romantique* , pag. 305: *„La poeții cei mai buni nu există metaforă, comparație sau epitet care să nu fie produsul unei adaptări matematic exacte în împrejurările actuale, pentru că aceste comparații, metafore și epitete sînt culese din fondul neistovit al* universalei analogii." Baudelaire credea deci în potrivirea *matematică* dintre termenii întruniți în interiorul metaforei unificatoare. Metaforele unificatoare ar avea deci un temei necesar. Ele nu pot fi altfel decât sunt, pentru că se întemeiază pe o afinitate certă dintre lucruri, pe analogia lor irefragabilă. Dar dacă metaforele unificatoare sunt necesare, ele sunt și universale, adică ele se impun oricărui spirit. În adevăr, atunci când întâmpini în Philippide metafora *leagănul albastru al tăcerii* , îți dai seama că asociația aceasta de cuvinte nu este o simplă construcție artistică, adică una al cărei înțeles poate fi realizat numai de poet; metafora amintită se impune oricui și, fiind universală, putem spune că este și necesară. Dar oare metaforele sinestezice ale vocalelor în sonetul lui Rimbaud posedă în același fel o necesitate constrângătoare? Am văzut că sinesteziile vocalelor sunt în parte altele pentru E. Jünger și Mircea Demetriade. Împrejurarea aceasta n-ar avea de altfel atâta însemnătate, pentru că deosebirea poate proveni din aceea că metaforele care se dau drept sinestezii sunt de fapt asociații consecutive. Așa avem impresia că se întâmplă cu falsa sinestezie a lui *E* în sonetul lui Mircea Demetriade: *„E gri... E, gîndul meu de sceptic, simbol saturnian."* Dacă Demetriade face din *E* un simbol al îndoielii (gri), lucrul poate proveni din aceea că poetul l-a interpretat sub sugestia interjecției interogative românești *Ei?* dând astfel o asociație consecutivă drept o asimilare simultană. De altfel, chiar dacă unele dintre sinestezii sau din celelalte metafore unificatoare se impun cu necesitate, tot este necesar să ne întrebăm care poate fi temeiul lor obiectiv. Multe ipoteze s-au emis în această privință, încă din epocile vechi ale cugetării. Vom înfățișa pe unele din acestea în legătură cu câteva din tipurile metaforei.

Baudelaire se adresează iubitei lui în *Causerie* , spunându-i: *„Vous êtes un beau ciel d'automne, claire et rose" (Ești un cer frumos de toamnă, limpede și trandafiriu)* . Metafora cosmologică pentru frumusețea femeii apare și în altă poezie a lui Baudelaire, *în Ciel brouillé: „Tu ressembles parfois à ces beaux horizons / Qu'allument les soleils*

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

de brumeuses saisons..." *(Semeni uneori cu frumoasele orizonturi / Pe care le aprind anotimpurile ceţoase...)* .. Paralelizarea chipului omenesc cu aspectele naturii apare şi la T. Arghezi, un poet de atâtea ori redevabil viziunilor baudelaireiene: *„Obrajii tăi mi-s dragi / Cu ochii lor ca lacul / În care se-oglindesc / Azurul şi copacul" (Creion)* . S-ar putea compara metafora cosmologică cu acele armonii proprii unora din pânzele Renaşterii, în care un chip omenesc este pictat pe un fond de vaste peisaje, consunând cu el în chip misterios. J. Pommier semnalează autocomentarul metaforelor cosmologice în *Petits poèmes en prose* , unde Baudelaire atribuie unui instinct mistic înclinaţia poetului de a-şi situa iubita într-un peisaj asemănător cu ea, astfel încât femeia să-şi găsească *„drept oglindă propria ei corespondenţă"* . Pommier crede a putea desluşi pentru această orientare unele izvoare în misticul suedez Swedenborg (1688-1772), pentru care cerul era un mare om de o frumuseţe perfectă. Izvoarele metaforelor cosmologice pot fi însă căutate mai departe. Ideea universului întreg ca un imens organism frumos o găsim în *Timaeus* al lui Platon. Tot aci aflăm şi ideea subsecventă că fiinţa perfectă a universului cuprinde în sine toate celelalte fiinţe, care, prin natura lor, sunt asemănătoare universului. *„Dumnezeu , explică Timaeus (30 d), hotărînd să formeze Lumea cît mai asemănătoare cu cea mai frumoasă din fiinţele inteligibile şi cu o Fiinţă desăvîrşită întru totul, a făcut din lume o Fiinţă vie unică, vizibilă, cuprinzînd în sine toate fiinţele vii care, prin natura lor însăşi, sînt deopotrivă cu Universul"*. Ideea raportului de analogie dintre fiinţele vii şi univers şi, mai cu seamă, dintre om şi totalitatea lumii, adică dintre microcosm şi macrocosm, a apărut de altfel şi în lunga tradiţie aristotelico-stoică, de unde ea s-a transmis Renaşterii. Pentru mulţi din gânditorii acestei epoci, omul aparţine prin corpul său lumii materiale, ale cărui elemente el le conţine în formă condensată; ca fiinţă inteligibilă el este apoi de origine siderală şi, prin sufletul său, el este o scânteie divină, o parte din principiul suprem al vieţii. Conţinând în sine toate planurile universului, el are putinţa să-l răsfrângă în întregime. Din numeroasele texte care ar putea fi spicuite în Cusanus, Campanella sau Paracelsus, pentru a ilustra chipul în care Renaşterea îşi reprezenta raportul dintre microcosm şi macrocosm, reproducem pe unul dintre cele mai răspicate: *„Humana vero natura* , scrie Cusanus, *De docta ignorantia III, est illa, quae et supra omnia Dei*

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

opera elevata et paulominus Angelis minorata intellectualem et sensibilem naturam complicans ac universa intra se constringens, ut microcosmos *aut parvus mundus a veteribus rationabiliter vocitetur"* (Natura umană este în adevăr aceea care a fost așezată deasupra operelor lui Dumnezeu și puțin dedesubtul Îngerilor, ea cuprinde în sine natura intelectuală și pe cea sensibilă și concentrează întregul univers: ea este un microcosm sau o lume mică, după cum era numită în chip rațional de către cei vechi). Analogia dintre microcosm și macrocosm ar fi temeiul metaforelor cosmologice, adică al acelora care unifică un aspect uman cu unul cosmic. Este o ipoteză mistică în fața căreia poeții s-au oprit uneori, dar pe care trebuie s-o considerăm depășită și inacceptabilă în viziunea științifică a lumii, care nu poate considera persoana umană ca pe o reproducere, fie și în dimensiuni mai mici, a întregului univers, ci ca pe una din verigile dezvoltării acestuia, caracterizată prin forme și funcțiuni inexistente înainte de apariția omului. Omul nu rezumă universul, ci îi adaugă ceva, îl îmbogățește. Identitatea dintre microcosm și macrocosm este o ipoteză apărută înainte de considerarea evolutivă a lumii. Ipoteza aceasta nu poate aduce deci nici un folos acelora care vor să-și explice adevărul metaforelor cosmologice, deși ea a putut juca un rol oarecare în plăsmuirea lor de către poeții hrăniți din spiritul vechilor culturi.

Alături de metafora cosmologică, există *metafora personificatoare,* prin care aparența umană nu mai este extinsă până la dimensiuni cosmice, ci înfățișările cosmice sunt interiorizate, făcute deopotrivă cu omul. O unitate este sesizată și de data aceasta și anume aceea dintre aspectele naturii și viața interioară a omului. Ce raporturi dintre lucruri asigură oare adevărul unei metafore personificatoare, ca de pildă aceasta, spicuită în L. Blaga: *„Un vînt de seară aprins sărută cerul la apus?"* Sărutul aprins pe care vântul de seară îl dă cerului crepuscular este o metaforă care ne permite să cuprindem într-unul din aspectele naturii o viață interioară deopotrivă cu a noastră. În metaforele personificatoare ni se relevă o expresie a naturii, la fel cu aceea a sufletului omenesc. Cum este oare posibil și, mai cu seamă, cum simțim că personificarea este adevărată? S-a spus că expresia unei figuri omenești sau a unui personaj ni se impune, pentru că ea evocă, prin asociație de idei sau prin imitație, unele conținuturi sufletești, pe care apoi să le atribuim aspectului care ni

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

le-a sugerat. „Expresia" ar fi așadar rezultatul proiectării simpatetice a unor stări personale în obiectul care le-a provocat. Pentru ca o „expresie" să apară ar fi necesar ocolul prin conștiința de sine a individului care o intuiește. Teoreticienii simpatiei estetice au dezvoltat în forme felurite această explicație. Cât de insuficientă rămâne însă ea, ne apare limpede dacă ne gândim că nu orice aspect exterior poate sugera orice conținut sufletesc; ci fiecare aspect nu poate trezi în sufletul nostru decât anumite conținuturi, a căror posibilitate este dată în structura obiectivă a aspectului exterior. Dacă este adevărat, după cum ne asigură teoreticienii simpatiei estetice, că proiectăm în obiect propriile noastre stări, că îl însufleţim prin propria noastră viață interioară, nu este mai puțin adevărat că noi nu putem revărsa în obiect decât ceea ce el poate conține și numai ceea ce, prin felul său de a fi, a putut trezi în noi.

Metaforele *sinestezice* de tipul acelora preconizate de Baudelaire par a autoriza la rândul lor o anumită ipoteză. Dacă există o „corespondență" între sunete, culori, parfumuri, etc. lucrul se datorește poate faptului că toate aceste calități sensibile sunt în realitate și în mod originar unitare, varietatea lor fiind un efect derivat și ulterior. Misticii au susținut uneori aceasta, așa de pildă H. de Balzac, care sub influențe swedenborgiene notează la sfârșitul povestirii sale *Louis Lambert* aceste cugetări atribuite eroului său: *„L'Unité a été le point de départ de tout ce qui fut produit; il en est résulté des Composés, mais la fin doit être identique au commencement"* (Unitatea a fost punctul de plecare al întregii creații; au apărut în mersul acesteia lucruri compuse, dar sfârșitul trebuie să fie identic cu începutul). Și mai departe: *„L'Univers est donc la variété dans L'Unité. Le Mouvement est le moyen, le Nombre est le resultat. La fin est le retour de toutes choses à l'unite, qui est Dieu."* (Universul este așadar varietatea în Unitate. Mișcarea este Mijlocul, Numărul este rezultatul. Scopul este înapoierea tuturor lucrurilor în unitatea care este Dumnezeu.) Metafora, făcându-ne să simțim afinitatea lucrurilor și aceea a aspectelor sensibile, coboară oare sub varietatea lor aparentă, în unitatea lor profundă și originară? Ipoteza unității universale ne-ar face s-o credem. Ea pare însă inutilă, deoarece lucrurile pot să se asemene fără să se confunde, asemănarea neindicând neapărat identitatea.

Istoria mai nouă a doctrinelor estetice a încercat să elimine vechile ipoteze mistice care explicau unificările metaforice prin unitatea lucrurilor. Astfel, o autoare care și-a câștigat merite în aplicarea punctului

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

de vedere psihologic în problemele estetice, E. Landmann-Kalischer, *Ueber kunstlerische Warheit (Zeitschrift f. Aesth.* , I, 1906) scrie: *„Nu trebuie să conchidem, așa cum au făcut-o de atîtea ori romanticii, pornind de la existența unor conexiuni proprii artei, pentru a ajunge la aceea a unor conexiuni dintre lucruri. În timp ce Bernhardi găsea în metaforă o expresie a faptului că o legătură ascunsă ar uni lumea sensibilă și spirituală, despărțirea dintre acestea fiind aparentă, noi trebuie să ne mulțumim, dacă este vorba să valorificăm diferitele conținuturi simțite în artă ca adevărate, a vedea în metaforă o simplă expresie lingvistică pentru echivalența psihică a reprezentărilor comparate"* . Echivalența psihică ar consta din faptul că reprezentările întrunite în interiorul unei comparații sau metafore, degajează sentimente asemănătoare după felul sau intensitatea lor. Justețea acestor constatări poate fi mai bine pusă în lumină, crede E. Landmann-Kalischer, dacă ne oprim în fața acelor comparații sau metafore pe care nu le simțim ca adevărate. Dacă unele metafore sau comparații ni se par false sau exagerate, lucrul ar proveni din aceea că termenii întruniți înlăuntrul lor n-ar degaja același fel de sentimente. Autoarea citată spicuiește undeva această metaforă, potrivit căreia *Schiller la auzul unei violine se simți împietrit* : metafora i se pare autoarei falsă, deoarece echivelentele sentimentale ale *Cîntecului violinei* și ale *împietririi* par neasemănătoare, atât după felul cât și după intensitatea lor. Trebuie să spunem că explicația dată de E. Landmann-Kalischer nu ni se pare deloc satisfăcătoare. Căci dacă sentimentele pe care le degajează aparențele sensibile conexate în construcția metaforică sunt sau nu asemănătoare, împrejurarea provine fără îndoială din faptul că aceste aspecte sensibile sunt într-un fel sau altul ele însele asemănătoare sau nu. Pretinsa explicație psihologică amintită aci n-ar izbuti astfel decât să amâne soluția problemei propuse, cercetătorul trebuind să afle în ce consistă asemănarea obiectivă, reală, a aspectelor care au degajat sentimente asemănătoare. Când, de pildă, consider metafora *miresmele crinului strigară zadarnic* (I. Vinea) nu este deloc îndestulător să spun că impresia de adevăr care însoțește această metaforă provine din faptul că *miresmele crinului* și senzația acustică creată prin verbul *strigară* descătușează aceeași emoție vehementă, deoarece rămâne încă necesar a afla motivele obiective, date în natura însăși a lucrurilor, pentru care cele două aspecte provoacă același fel de emoție.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

O cucerire mai veche a psihologiei se impune în acest moment al raționamentului nostru, pentru a încerca să dăm un alt răspuns întrebării pe care ne-am propus-o. Este așa-zisa lege a *specificității simțurilor* , observată de fiziologul Johannes Müller încă din veacul trecut și potrivit căreia nervii senzitivi răspund cu același fel de senzații, oricare ar fi natura agentului care i-ar acționa. Așa, de pildă, senzația de lumină produsă de obicei sub acțiunea undelor eterice poate fi determinată și de o lovitură mecanică sau de un curent electric descătușat asupra retinei. Uneori cauze interne, precum acele datorate unor influențe chimice, rezultând din introducerea anumitor substanțe în sânge sau iritația cauzată de o congestie a țesăturilor, pot și ele determina senzația luminoasă. Curentul electric lucrând asupra nervilor tactului, auzului și gustului poate provoca și senzația de tact, acustică sau gustativă. Descoperirea lui Johannes Müller a făcut mare vâlvă la vremea ei și filozofii neokantieni (de pildă Lange în *Geschichte des Materialismus*) au citat-o ca pe o confirmare a kantismului, venită din partea științelor experimentale. Căci dacă fenomenul specificității simțurilor este bine observat, atunci rezultă că noi nu cunoaștem lucrurile înseși, ci numai chipul în care le răsfrânge organizația noastră psihofizică. Pe de altă parte, dacă am putea subscrie observațiile lui Johannes Müller, fenomenul metaforei ar deveni și el îndată explicabil, identitatea impresiilor unificate de metaforă fiind un rezultat al posibilității diferitelor simțuri de a fi acționate prin același agent exterior sau posibilitatea unor agenți deosebiți de a lucra asupra aceluiași simț. Am putea oare spune că *miresmele crinului strigară* este o metaforă posibilă pentru că efluviile crinilor ar putea lucra deopotrivă asupra simțului olfactiv ca și asupra celui acustic, pentru că *miresmele* și *strigătul* ar putea lucra deopotrivă asupra ambelor simțuri? Specificitatea simțurilor ar aduce dezlegarea enigmei metaforei. Un psiholog francez a confruntat, într-o epocă mai recentă, vechile teorii ale lui Müller cu câștigurile mai noi ale fiziologiei, P. Bourdon (în *Les sensations* , capitolul din *Traité de psychologie* , I, 1923, al lui G. Dumas), a arătat însă că fenomenul specificității simțurilor nu este categoric verificabil, decât în ce privește simțul văzului, capabil a fi adus să răspundă prin senzații de lumină chiar atunci când este acționat de alți excitanți decât aceia care îl impresionează de obicei. Pe de altă parte, nu este deloc adevărat că orice excitant poate lucra asupra oricărui simț.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Așa, de pildă, lumina nu lucrează asupra tactului (deși, după cum am văzut, un poet a putut construi metafora: *somnul mătăsos al lunii pline*). În fine, dacă este adevărat că electricitatea excită toate simțurile, lucrul se datorește poate faptului că anumite substanțe, puse în libertate prin electroliză, influențează aparatele senzoriale și nu acțiunea directă a curentului electric. Observațiile mai noi ale fiziologiei limitează deci legea specificității simțurilor și, o dată cu aceasta, valoarea ei pentru explicarea metaforelor. Părerea noastră este că încercările psihologice de a lămuri misterul metaforic au avut mai degrabă rolul negativ de a scoate în evidență faptul că metaforele n-ar fi posibile dacă între diferitele aspecte ale universului n-ar exista asemănări obiective pe care este tocmai rolul metaforelor de a le pune în lumină, ca unul din cele mai fine instrumente de cunoaștere ale spiritului omenesc.

Spiritul nostru cuprinde prin metaforele poeziei asemănări reale între lucruri, asemănări care nu presupun însă deloc identitatea profundă a tuturor aspectelor lumii. Identitatea adâncă a fenomenelor este o ipoteză mistică inutilă, dar asemănarea lor este un fapt incontestabil, temelia tuturor operațiilor de generalizare ale inteligenței. Metafora, care surprinde apropierile dintre lucruri, apare deci ca produsul uneia din etapele spiritului omenesc, ca o primă formă a generalizării, sesizată, de altfel, nu prin operațiile intelectului, ci prin intuițiile fanteziei. Trebuie să mai adăugăm, de altfel, că între metaforele poeziei și generalizările inteligenței teoretice nu există totdeaune continuitate. Există, fără îndoială, unele metafore care reapar în noțiunile fundamentale ale științei și filozofiei (de pildă *forță, energie, spiritul universal, eul absolut* etc.), dar există și metafore care n-au evoluat către generalizarea teoretică și tocmai acestea sunt cele mai caracteristice poeziei. Astfel, când poetul notează *miresmele crinului strigară*, el surprinde o asemănare între un factor olfactiv și unul acustic, o asemănare care nu pare a se putea dezvolta într-o generalizare științifică. Metafora apare deci ca o etapă în procesul generalizării, dar nu una care se dezvoltă neapărat într-o generalizare a inteligenței. Rolul spiritual al metaforei este tocmai acela de a exprima acele asemănări dintre lucruri care nu pot deveni obiectul unei generalizări teoretice.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

CARLOS BOUSOÑO

COMUNICAREA UNICITĂȚII PSIHICE*

INCAPACITATEA „LIMBII" DE A NE PRODUCE ILUZIA CĂ SE COMUNICĂ CEEA CE E INDIVIDUAL

Afirmația aceasta este întemeiată dacă poezia trebuie, așa cum am presupus, să ne prilejuiască iluzia că ni se comunică, așa cum sunt, conținuturi sufletești *reale*, fie că sunt adevărate (poezia limbajului *real* cotidian), fie că sunt numai fictive (poezia limbajului *imaginar* poematic).În ambele cazuri poezia trebuie să simuleze caracterul individual propriu acelor conținuturi, fie prezentând sintetic o semnificație complexă (primul mod de „individualizare")[1], fie făcându-ne să simțim ca individualizată o semnificație senzorială sau sentimentală, volitivă etc. (al doilea mod de „individualizare"). Dar oare „limba", ca sistem nealterat, poate să exprime individualul în această formă, pe care am numit-o a doua, chiar în mod iluzoriu? Evident, nu, căci caracteristicile sale se opun în mod *notoriu* tocmai acestei individualizări și acestei sinteze, „limba" fiind substanțial și, mai ales, *în mod manifest*, generică și analitică.

Este, fără îndoială, un adevăr general recunoscut, că „limba", în sensul pe care l-am dat acestui cuvânt, nu exprimă latura singulară a lucrurilor, ci aspectul lor generic, colectiv, ceea ce e comun lor. Surprinde relații, asemănări; definește un obiect prin ceea ce nu este, prin acea fațetă impersonală pe care o împărtășește cu un întreg grup, mai mare sau mai mic, de lucruri. „Cuvintele, cu excepția numelor proprii[2], toate

---

* Apărut 1952, 1970, în *Teoria expresiei poetice*, Editura Univers, București 1975. trad. Ileana Georgescu, p. 80-86. (n. ed.).

[1] Orice siteză expresivă ne produce iluzia că se individualizează semnificația, așa cum în curând vom fi în situația de a constata (vezi p. 95 și următoarele).

[2] Vezi critica pe care o fac acestei idei la pp. 91 și 92.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

desemnează genuri", ne spune Bergson[3]. Dacă spun „copac" sau „câine", sau „piatră", mă refer la genul copac, câine, piatră, dar, *evident*, aceste cuvinte nu cuprind ceea ce în mod individual este această piatră, acest copac sau acest câine. Dacă Juan spune Mariei o frază, de pildă, „te iubesc", ne apare ca evident că nici acum nu se comunică numai prin cuvinte sentimentul foarte special al lui Juan, cu toată intensitatea și complexitatea lui, pentru că aceeași frază servește lui Pedro pentru a comunica Carmencitei alt sentiment, care, dat fiind că este personal, trebuie să difere de celălalt.

În concluzie: „limba nu comunică nici *nu pare* să comunice intuiții, ci concepte (nici chiar în rarele cazuri, pe care le vom vedea ulterior, în care se exprimă sentimente sau senzații: augmentative, diminutive, peiorative, interjecții, cuvinte cu semnificații onomatopeice sau sinestetice etc.). Ni se va spune că nu putem să captăm un concept decât printr-un efort intuitiv, că atunci când Pedro spune o frază ca: „pe islaz păștea o vacă", noi ascultătorii, care nu suntem prezenți și nu cunoaștem realitățile menționate, am contemplat cu imaginația, deși mai mult sau mai puțin confuz, un anumit peisaj și un anumit animal cu marcată individualitate, dat fiind că genericul nu poate fi prins cu mintea, deoarece e abstract. Nu avem de ce să negăm: în mintea celui care ascultă se produce întotdeauna o intuiție. Acestei intuiții nu-i acordăm nici cea mai mică fărâmă de veridicitate, nu o vedem decât ca o fantomă lipsită de semnificație, nu-i acordăm nici un credit și, de aceea, nu putem propriu-zis să ne-o însușim, și, în consecință, e ca și cum n-am avea-o. Când Pedro a spus: „vacă", a intuit într-adevăr o vacă, bunăoară neagră. Iar eu, ascultându-l am intuit alta, de pildă albă. Dar, deși eu am în psihicul meu o intuiție și nu un concept, nu dau importanță, disprețuiesc și șterg aspectul intuitiv al reprezentării mele și iau în serios, îmi însușesc și-mi asum răspunderea numai pentru nucleul său conceptual. De ce ? Pur și simplu pentru că știu că ceea ce este intuiție în mine, în acest caz, este numai *un simplu mijloc* de care nu pot să nu mă folosesc pentru a putea înțelege ceea ce *cu adevărat* mi se comunică, și anume *conceptul*[4]. Dovada celor afirmate o dă faptul că dacă cineva mă întreabă: „Ce a spus Pedro ?" răspunsul meu este: „vacă", și nu „vacă albă", deși în ipoteza noastră, ascultându-l pe Pedro, eu îmi imaginasem o vacă albă.

[3] *Le rire*, Bibliothèque de Philosophie Contemporaine, Presses Universitaires de France, Paris, 1969, p. 117.

[4] Ceva asemănător i se întâmplă uneori vorbitorului care, în anumite ocazii, nu dă nici el, efectiv, caracter de realitate autentică laturii intuitive a frazelor sale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Mi-am imaginat-o însă știind că această albeață este fantasmagorică, și ca atare o depreciez și o desconsider din perspectiva unui adevăr în care trebuie să cred, acreditând în schimb, în felul acesta, conceptul și numai conceptul care există în fraza ascultată. Pe scurt: vorbitorul, când utilizează ceea ce am numit „limbă", deși are o intuiție în mintea sa și deși ascultătorul căruia el i se adresează primește, la rândul său, altă intuiție (diferită, de altfel de prima, cu excepția intervenției unui hazard), cu toate acestea semnificația, de care într-adevăr se ia seamă și, prin urmare, cea care devine *reală*, singura care, în *realitate* se produce și există, este conceptuală și nu intuitivă.

Dar, în afară de condiția pe care am semnalat-o (incapacitatea *evidentă* de a individualiza obiectele), „limba" posedă încă una care o face inaptă pentru expresia complexă, exactă a conținuturilor sufletești: caracterul său învetерat analitic. Am spus mai înainte că noi cunoaștem sintetic complexele noastre psihice (senzoriale, axiologice, afective etc., precum și împreunarea în spiritul nostru a factorilor senzorial, axiologic, conceptual, afectiv etc.). Dacă, de la balconul casei mele privesc spre grădină, văd dintr-odată, global, un ansamblu de lucruri: aproape de mine, un boschet de trandafiri și mai departe un pin, cerul albastru și toate acestea îmi mai produc, simultan, și un sentiment, de pildă „de plăcere". Dacă mă îndrăgostesc, în iubirea mea intră diverse elemente care formează cu sentimentul meu un tot, diferit de părțile sale, sentiment pe care eu îl simt în ansamblu, fără analiză. Totuși, în ambele cazuri, exprimând cu ajutorul „limbii", ceea ce am contemplat sau am simțit, este absolut necesar să enumăr analitic ceea ce am văzut sau am simțit într-o singură clipă, ca un complex simultan, ceea ce m-a afectat în mod sintetic.

Mai pe scurt: „limba" falsifică realitatea psihologică într-un dublu sens (transformând în *mod vizibil* în gen ceea ce este individual, analizând ceea ce este sintetic) și pentru acest motiv este incapabilă să comunice realitatea așa cum este, ci și să ne dea impresia că o comunică în felul acesta.

POEZIA CA MODIFICARE A „LIMBII": MODIFICANT, MODIFICAT, SUBSTITUENT ȘI SUBSTITUIT

Această afirmație este echivalentă cu următoarea: „limba" nu se poate ridica până la poezie. „Poezia" trebuie *oarecum* să surprindă conținuturile noastre sufletești *așa cum sunt*: unice în intensitatea elementelor afective și în claritatea elementelor axiologice, senzoriale etc., perceptibile sintetic în toată complicația lor. „Limba" însă nu poate

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

transmite acea unicitate, întrucât ea este generică, nici nu poate să redea sintetic acea complexitate, deoarece ea este analitică, așa cum am arătat mai înainte; de asemenea, nu poate să ne dea nici iluzia că o face (vezi p. 90 și urm.) din cauza transparenței și evidenței cu care ni se prezintă aceste caracteristici ale sale. Așadar, pentru a preface limba într-un instrument poetic este necesar s-o facem să sufere o transformare. Utilizând *procedee*, poetul trebuie s-o supună la o serie succesivă de schimbări pe care le vom numi *substituiri*. Fără *procedee*, adică fără *substituire*, nu există poezie, *deși, uneori, procedeele se deghizează în forme foarte variate și par să nu existe.* E lipsit de sens, prin urmare, să se vorbească în poezie de „limbaj direct" (concept care, cu aproximație, ar coincide cu cel pecare noi îl dăm termenului „limbă"). „Limbajul direct" e tot ce poate fi mai opus: este lipsa poeziei. Așadar, în orice descărcare emotivă trebuie întotdeauna să intervină un *substituent* (sau element poetic care să înlocuiască), un *substituit* (sau element al „limbii" înlocuit), un *modificant* (sau reactiv care să provoace substituirea) și un *modificat* (sau termen asupra căruia să acționeze modificantul).

Să precizăm ceva mai mult aceste concepte. Denumesc *substituent*, acel cuvânt sau sintagmă exprimat în limbajul poetic care, dat fiind că suferă acțiunea unui *modificant*, închide în el o semnificație sintetică sau o semnificație pe care o vom numi „individualizată", punând între ghilimele acest cuvânt, așa cum am făcut mai sus, pentru a indica că e o formă deosebită de individualizare, cea care se încearcă, dar mai ales pentru a reduce de pe acum și de aici înainte, semnificația ei, până la o anumită doză pur psihologică și iluzorie, pe care înainte i-am atribuit-o și asupra căreia vom reveni în ceea ce urmează. *Substituentul* cuprinde, prin urmare, însăși intuiția poetului și este unica expresie, practic exactă, a realității psihologice imaginate. Dau totodată numele de *modificat*, acelui cuvânt sau sintagmă, pe care l-am denumit *substituent*, atunci când, lipsit de *modificantul* în chestiune, adică, de obicei în afara poemului, ar cuprinde o semnificație care este și pe care o simțim ca generică sau analitică. La rândul său, *substituitul* este, pentru mine, expresia vădit analitică sau generică a „limbii", care corespunde cu expresia „individualizată" sau sintetică a poeziei, a *substituentului*. *Substituentul* poartă deci numai conceptul corelativ intuiției artistului; ia astfel numai o minimă parte din acea realitate interioară. Să luăm un exemplu care să ilustreze clar spusele noastre. Să alegem o metaforă și să încercăm să găsim în ea patrulaterul poetic descris. Pentru scopul nostru este de ajuns să luăm una foarte simplă, pe care am subliniat-o în această cunoscută strofă a lui Bécquer:

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Cuánta nota dormia en sus cuerdas
como al pájaro duerme en las ramas,
esperando la mano de nieve
que sepa arrancarlas.[5]

Să începem prin a cerceta intuiția poetului în cazul de față, ceea ce poetul a vrut să înțeleagă prin „mână de zăpadă". A vrut oare să insinueze că mâna de care se vorbește este într-adevăr „de zăpadă", sau atât de albă ca zăpada ? Cu siguranță n-a vrut aceasta. Poetul s-a referit la o nuanță foarte specială de albeață, care nu e întocmai aceea pe are o are zăpada. Mai degrabă a vrut să ne spună ceva de felul acesta: „acea mână are o albeață imaculată de zăpadă, pe cât este cu putință unei mâini". Experiența ne arată că o mână nu poate fi niciodată la fel de albă ca zăpada. Și tocmai pe această experiență a noastră se sprijină și poetul, pentru ca să nu ne lăsăm seduși de semnificația literală a cuvintelor sale. Cunoașterea pe care o avem despre realitate, ne arată absurdul pe care metafora îl cuprinde în stricta sa literalitate, și aceasta constituie un factor care intervine în imagine: împreună cu contextul („mână de") este un *modi-ficant* al cuvântului „zăpadă", care, în afara poemului considerat ca *modificat*, înseamnă un lucru foarte diferit; un anumit meteor. Cuvântul „zăpadă" integrat în contextul său, afectat de către *modificant*, este, prin urmare, un *substituent*, întrucât, așa cum vom arăta imediat, ne dă impresia că exprimă un colorit[6] *singular*, care nu coincide în mod exact cu acela al zăpezii. Dar *substituitul* ? După definiția pe care am dat-o acestui termen, nu e greu să-l găsim, în acest caz, concret. *Substituitul*, am spus, e semnul general al „limbii", care este în legătură cu semnul „individualizat" sau *substituentul* poeziei. *Substituitul* trebuie să fie aici, așadar, o expresie ca „mâna foarte albă", în a cărei semnificație ni se reliefează, spre deosebire de ceea ce se întâmplă în semnificația *substituentului*, aspectul general: într-adevăr, nu numai că există multe mâini – nu una singură – care sunt foarte albe, dar nici măcar nu *credem* că ne aflăm în fața unui colorit nuanțat în unicitatea lui.

Va trebui să găsim acest patrulater ca fond invariabil al tuturor procedeelor poetice, atât a celor clasificate de preceptistica tradițională

---

[5] Cîte note dormeau în cozile sale,
cum pasărea în ramuri dormea
așteptând ca mâna ei de zăpadă
să știe-a le smulge din ea.

[6] Fac abstracție de tot ce e banal în această imagine. Primul care a numit „zăpadă. o mână albă „a individualizat. expresia culorii sale. Desigur însă, când o metaforă se transformă în loc comun (așa cum mai mult sau mai puțin se întâmplă aici) forța sa poetică se tocește și termină prin a dispărea (vezi în legătură cu aceasta ceea ce spun la p. 92), Analiza noastră consideră, deci, imaginea „mână de zăpadă. în momentul în care aceasta suna ca ceva nou.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

cât și a celor numeroase, care au scăpat atenției acesteia. Mai mult chiar: s-ar putea defini poemul ca un ansamblu de *substituenți* și totodată ca un unic *substituent* total, extrem de complex, înăuntrul căruia sunt o mulțime de *modificanți* care realizează succesiv substituiri parțiale până la completa transmutație a întregului poem. Dacă notăm cu:

$$A_1 A_2 A_3 \ \ldots \ A_n$$

diferiți termeni ai unei compoziții poetice, dispuși linear, este posibil ca A_1 să modifice pe A_2 și ca, la rândul său, A_2 să modifice pe A_1: sau ca A_1 să modifice pe A_3 etc., sau A_n, bunăoară, să modifice pe A_1. *Orice element anterior sau posterior poate fi modificantul unei expresii.* Uneori modificantul ultimelor versuri este ansamblul de versuri inițiale; alteori, se întâmplă contrariul: ultimele versuri sunt cele care „modifică" restul compoziției; spunem atunci că acest final iluminează poemul, că îi dă valoare poetică. Și anume, pentru că descărcarea poetică se realizează când vin în contact *modificantul* și *substituentul*. Dacă *modificantul* precede *substituentul*, ne emoționează *substituentul*, dar dacă *substituentul* se află înaintea *modificantului*, acesta este cel care va declanșa emanația estetică.

Să nu se creadă, însă, că *modificantul* este totdeauna un cuvânt, un semn al poemului. În anumite momente nu se întâmplă așa. *Modificantul* poate fi ceva care se află cu totul în afară de poem (și nu numai parțial, cum am văzut că se întâmplă cu metafora), ceva care se găsește în conștiința tuturor oamenilor, rod al experienței realității sau imperativ al rațiunii, al instinctului lor de conservare sau al simțului moral etc.

Cazurile care ni se vor prezenta în cuprinsul acestei cărți vor fi foarte variate. Nu putem să ne așteptăm la altceva de la un fenomen atât de complex ca cel de care ne preocupăm. Înăuntrul acestei complexități am ajuns să vedem simplitatea esențială a structurii poematice. E vorba, repet, de un patrulater: *modificantul, modificatul, substitentul, substituitul*. Poezia nu este, în ceea ce privește schema sa ultimă, altceva decât aceasta: în locul unui *substituit*, un *substituent*, obținut prin transformarea unui *modificat* cu ajutorul unui *modificant*. De aici formulele:

Substituent = *modificant* + *modificat*
Modificat = *substituent* − *modificant*

O comparație ar putea fi poate potrivită: *modificatul* ar fi asemenea marmurei pe care un sculptor, servindu-se de un instrument adecvat (*modificantul*), o schimbă în statuie. *Substituentul* ni se prezintă, deci, ca această statuie, ca această operă realizată.

Într-un sens foarte special am putea spune că *modificatul* este *materia* și *substituentul* e *forma*. Trecerea de la materie la formă se realizează datorită *modificantului*. Prezența *modificanților* în poem, nu are deci, altă valoare decât aceea pe care o au catalizatorii în reacțiile chimice.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

V.

NARATOLOGIE

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

M. A. PETROVSKI

MORFOLOGIA NUVELEI*

*Gestaltenlehre ist Verwandlungslehre***
GOETHE

În domeniul prozei literare, orice delimitare și definire a genurilor întâmpină dificultăți mari și importante. Termenii de care se folosesc autorii și, urmându-le exemplul, și criticii, nu posedă sensuri atât de precise încât să putem vorbi în acest domeniu despre o terminologie tradițională fermă. Aceasta este situația nu numai în practica limbii ruse, ci și în practica altor limbi europene (vezi articolul meu *Povest'**** în *Enciclopedia literară*, editată de Frenkel, vol. 2, 1925). Romanul, povestirea, schița sunt termeni care se folosesc pentru a denumi opere literare, pe de o parte foarte diferite unele de altele, pe de altă parte în multe cazuri particulare, atât de apropiate și de asemănătoare unele cu altele, încât diferențele de genuri sunt foarte estompate sau, practic, nu există. Multe *romane* pot fi considerate fără dificultate *povestiri* și invers, *povestirile* drept *schițe* și *povestirile* și *schițele* drept *nuvele*. Sunt cu mult mai rare cazurile când putem să oscilăm între a caracteriza o operă drept roman sau drept schiță și nuvelă. Distanța logică este în acest caz atât de mare încât ne îndreptățește să vorbim într-un fel despre două extreme: ale prozei literare, despre două specii extreme. Dealtfel, am putea menționa aici și alte producții literare situate dincolo de aceste extreme, pe de o parte, cronica beletristică (cum sunt de fapt *Război* și *pace* sau *Soborenii* care au, trebuie spus, tocmai acest subtitlu!), iar pe de altă parte *anecdota* care constituie un întreg dotat cu subiect, deci, care nu a fost încă *prelucrat* până la nivelul nuvelei.

---

* Apărut 1927. În CE ESTE LITERATURA? ȘCOALA FORMALĂ RUSĂ, antologie de Mihai Pop, Editura Univers, București, 1983, trad. Alexandra Nicolescu, p. 91-115. (n. ed.).

** Studiul formei este studiul transformării,

*** În terminologia rusă повесть (povestire) desemnează un gen literar situat între roman și nuvelă, având în jur de 100-150 de pagini.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Se spune însă foarte puțin afirmându-se doar că schița sau nuvela sunt povestiri scurte, iar romanul o narațiune de mari proporții. Și, mă îndoiesc că în acest caz ar fi eficiente încercările de a fundamenta statistic definițiile în funcție de dimensiuni (după numărul mediu de litere, cuvinte, pagini „de la până la"). Aceste norme numerice nu aduc nici o clarificare în privința formei artistice a romanului sau a nuvelelor, în virtutea nedeterminării lor principale în cazul de față. Despre speciile extreme, romanul și nuvela, vorbim ca despre norme ideale, indicând direcția în care se dezvoltă narațiunea sau principiul de bază după care acesta se construiește. Romanul și nuvela, luate ca noțiuni, sunt în esență *două tipuri de organizare a narațiunii*. Relația dintre ele este relația dintre extensiv și intensiv, dintre difuziune și concentrație. Romanul se extinde, se dezvoltă în lărgime, are tendința să cuprindă cât se poate mai mult, și trecând peste limita prevăzută, se transformă cu ușurință într-o *cronică*. Nuvela tinde spre conciziune, spre laconism; dincolo de limitele stabilite pentru ea se află anecdota. Forțele centrifuge par să-l stăpânească pe romancier, iar pe nuvelist, cele centripete. Și într-un caz și în celălalt există însă un centru, un nucleu organic, fără de care nu s-ar putea concepe nici unele dintre aceste forțe. Lipsa sau omisiunea unui atare centru organic în roman îl transformă, în cel mai bun caz, într-o cronică. Dezgolirea nucleului în nuvelă o coboară la nivelul unei simple anecdote (ceea ce s-a observat nu o dată la Boccaccio)[1].

Extensiunea *structurii* romanului determină scăderea semnificației ei artistice, în seria altor elemente ale romanului luat ca întreg, în comparație cu *structura* corespunzătoare a nuvelei în seria elementelor aferente ei. Nici un roman nu poate și nu trebuie să se bizuie pe o unitate

[1] În asemenea caracterizări pornim de la forme intermediare între nuvelă și roman, ca din interiorul unei clase complexe de narațiuni artistice, greu de diferențiat. Făcând drumul invers, pornind de la fenomene care se află dincolo de periferia romanului, l-am putea caracteriza ca o condensare, ca o *intensificare* să zicem a cronicii; și, pe de altă parte, pornind de exemplu de la anecdotă, *ca tip de nucleu dezgolit al nuvelei*; am putea-o caracteriza pe aceasta din urmă ca o dezvoltare, ca o *extensie* artistică a anecdotei. Această cale însă ne-ar scoate dincolo de limitele clasei de forme epice examinate, pentru că este clar că genul cronicii beletristice și cel al anecdotei literare nu pot coincide în nici un fel de cazuri empirice fiind fenomene cu totul diferite. (Numai *lanțul*, adică multe anecdote, poate forma o cronică.) Dealtfel, relațiile dintre nuvelă și anecdotă; dintre roman și cronică sunt ele însele o problemă esențială și importantă care necesită o examinare specială.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

completă a efectului pentru că romanul este o carte de lectură îndelungată „în gând", pe care poți s-o întrerupi închizând cartea și ocupându-te de alte lucruri, iar apoi să te reîntorci și să citești mai departe fără să ții minte clar tot ceea ce s-a întâmplat înainte: în însăși receptarea artistică avem în acest caz întotdeauna un șir de impresii *rămase în trecut* ca o componentă constitutivă integrată acestei receptări. Citind, mai reținem câte ceva, câte ceva mai uităm, iar restul trece temporar dincolo de perdeaua uitării pentru a ieși la iveală la momentul potrivit.

Dimpotrivă, nuvela, fiind o *scurtă povestire* se bazează pe *continuitatea și unitatea* efectului, pe *lectura* (sau *ascultarea*) „dintr-o răsuflare", cum spune Edgar Poe. Nuvela este examinabilă printr-un singur act și această *examinabilitate* postulează *structuralitatea* specifică a nuvelei, ca urmare arhitectura ei nu numai că nu trebuie considerată ca un element indiferent, dar dimpotrivă trebuie socotită un moment esențial în organizarea ei.

Dar, dacă nu concepem structura în arta cuvântului scris ca ruptă de sens (întrucât cuvântul este purtătorul sensului), înseamnă că structura generală și sensul general în nuvelă trebuie să se condiționeze reciproc. Astfel nuvela trebuie să fie determinată simultan și din punct de vedere al subiectului său și din punctul de vedere al formei în care acesta este excedat. Aceste două laturi formează împreună structura nuvelei.

Este clar că această structură trebuie să fie înainte de toate *închisă*, întrucât înțelegem prin nuvelă nu o parte a unui alt întreg, ci întregul artistic însuși. Nuvela trebuie să aibă un sens închis, un subiect închis. Care este natura subiectului închis într-o povestire scurtă?

Subiectul unei narațiuni este totdeauna viața. Viața în sine este cuprinsă între momentul nașterii și al morții. Dacă am delimita însă numai prin aceste momente desfășurarea unui subiect am fi nevoiți să includem în categoria narațiunilor literare terminate numai biografiile. Nu, viața, ca subiect, este întotdeauna o viață transformată. Subiectul este imaginea vieții. Și în acest caz nu este vorba despre desfășurarea vieții respective în întregime de la început până la sfârșit, ci despre desfășurarea ei ca subiect, în dezvăluirea sensului subiectului. Repet: subiectul este întotdeauna *transformarea* vieții luate ca material brut. (Romanul *Anii de copilărie ai nepotului lui Bagrav* nu are subiect, în schimb trilogia lui Tolstoi *Copilăria-Adolescența-Tinerețea* are).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Structura subiectului este structura sensului subiectului, închiderea subiectului înseamnă închiderea vieții transformată în subiect, a vieții care a căpătat sens ca subiect. Subiectul înseamnă înainte de toate o selecție. Subiectul nu are nevoie de toate lucrurile din viață. Este chiar de neconceput reproducerea în narațiune a vieții în întregimea ei. Important este sensul sui-generis al vieții și în întregul artistic el trebuie prezentat complet și închis, în caz contrar nu va exista un întreg artistic.

Dimensiunile reduse ale nuvelei, ca istorisire închisă, cer corespunzător și un subiect special, specific, concis și intensiv. Forma pură a unei povestiri închise este narațiunea despre un eveniment. Să ne închipuim acum acest eveniment care trebuie să cuprindă în sine sensul unitar al vieții respective, totalitatea ei. Unicitatea evenimentului, corelată cu totalitatea subiectului, iată trăsătura pe care o vom așeza la baza unui anume tip de povestiri scurte. Tocmai acest tip de povestire închisă, pe care-l numim convențional nuvelă, este examinat în articolul de față.

Arta cuvântului scris trăiește în timp. Nuvela este separată și închisă prin momentele structurale ale începutului și sfârșitului. Începutul și sfârșitul subiectului nu sunt neapărat nașterea și moartea eroului său. Nașterea și moartea subiectului însuși, ca un întreg semantic aparte, iată problema pe care trebuie s-o examinăm aici. Dar nu numai subiectul realizează închiderea nuvelei, ea se poate închide și prin expunerea subiectului său. Expunerea își are începutul și sfârșitul său și conținutul semantic al acestora poate să nu corespundă cu începutul și sfârșitul subiectului. Mai mult decât atât: în nuvelă, ca în orice narațiune, trebuie să facem o diferență între succesiunea desfășurării subiectului și succesiunea expunerii lui. Cea dintâi, este numită convențional uneori dispoziție, cea de a doua compoziție a operei.

Este clar că structura artistică a nuvelei este legată organic de compoziția ei, de tehnica expunerii, adică de tehnica desfășurării subiectului ei.

Să ne adresăm în prealabil construcției subiectului nuvelistic însuși, ca unui material (*Stoff*) de anumit tip al nuvelei.

Partea de mijloc a subiectului trebuie bineânțeles să fie ocupată de evenimentul unic, de nucleul subiectului, care constituie obiectul narațiunii. Acesta trebuie să posede asemenea însușiri încât în baza lui să putem judeca întreaga viață închisă în subiectul respectiv. El trebuie

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

să se găsească într-o anumită relație internă și cu trecutul și cu viitorul acestei vieți. În general el trebuie să decurgă din trecut într-o măsură mai mică sau mai mare, să fie condiționat determinat de acesta, și la rândul lui să condiționeze și să determine viitorul. Viața se concentrează în jurul evenimentului. Trecutul și viitorul formează în mod firesc părțile extreme ale subiectului: partea de început, preliminară, care dă o pregătire semantică evenimentului și cea finală, de încheiere, care dă o desăvârșire semantică evenimentului sau indică urmările lui pentru viață pe viitor. În limba germană există doi termeni foarte buni pentru cei doi membri extremi au subiectului: *Vorgeschichte* și *Nachgeschichte*[2].

Acești membri externi nu figurează întotdeauna în subiectul nuvelei, dar există întotdeauna potențial, dat fiind faptul că subiectului îi este proprie totalitatea. Într-un singur caz, atunci când nucleul subiectului coincide cu moartea eroului, epilogul subiectului *(Nachgeschichte)* poate să fie înghițit de partea de mijloc a acelui *Geschichte*, a subiectului.

Subiectul, ca atare, îl extragem însă din însuși textul nuvelei. Căci din expunerea acesteia noi aflăm subiectul ei. Nu ne este greu să-l scoatem la iveală pentru că succesiunea lui este succesiunea cauzalo-temporală a vieții înșăși. Tocmai de aceea, structura acesteia (dispoziția) nici nu prezintă prea mare interes pentru noi. Problema structurii nuvelistice se va pune acut de cum vom trece la desfășurarea subiectului, la procedeele de expunere ale acestuia și la compoziția lui.

2

Nucleul subiectului nuvelei de tip pur constă dintr-un singur eveniment pentru că nuvela ca povestire scurtă se bizuie pe unitatea și continuitatea receptării. În conformitate cu acestea, urmează a se construi compoziția nuvelei și expunerea ei. Totul trebuie să urmărească ca atenția ascultătorului (respectiv a cititorului) să fie total absorbită de mersul narațiunii, ca impresia produsă de nuvelă să fie unitară și neîntreruptă. Atenția trebuie să fie atrasă și ținută în încordare ca un arc. Trebuie să existe însă o mână care să încordeze arcul și trebuie să existe o țintă în care să nimerească săgeata. Numai atunci actul tensionării capătă un sens și o motivație.

[2] Termenii echivalenți rusești sunt greu de găsit. Numai în unele cazuri s-ar putea propune pentru primul termen german noțiunea de *prolog al subiectului*, iar pentru al doilea, cea de *epilog al subiectului*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Mâna este povestitorul. De el depinde măsura în care este încordat arcul, atenţia şi „pregnanţa" povestirii. Scopul este atins, tensiunea a căpătat rezolvare. Sunt două părţi ale unuia şi aceluiaşi moment. Rezolvarea tensiunii în construcţia *subiectului* se cheamă *deznodământ*. Şi corespunzător: momentul cel mai important de la care porneşte tensiunea va fi *intriga*. Generalizând imaginea, care stă la baza acestor termeni obişnuiţi, putem denumi tensiunea subiectului în momentul lui de cea mai mare forţă ca un *nod* strâns al nuvelei. Dar nu de termeni este vorba, ci de faptul că aici pe primul plan apar *trei* momente. Aceste trei momente formează schema cu trei membri ai nuvelei care are drept caracteristică unicitatea nucleului subiectului, unicitatea evenimentului.

Subliniez: este numai o schemă, numai un schelet şi de aceea nu poate fi încă vorba de determinarea nuvelei înseşi, ci doar a conţinutului ei gol, ca să spunem aşa.

„Un călugăr cade la greu păcat, şi învinuindu-şi starețul pe bună dreptate, de aceeaşi greşeală, izbuteşte să scape de pedeapsă": iată *cuprinsul* celei de a patra nuvele din ziua întâia a *Decameronului*. Păcatul călugărului impulsionează intriga; dar nodul subiectului se strânge numai o dată cu acelaşi păcat al starețului, fără acesta nu ar fi existat subiectul respectiv; rezultatul, deznodământul: călugărul scapă de pedeapsă demascându-l pe stareţ.

Această nuvelă nu este deloc complicată şi totuşi expunerea include o serie de componente structurale împotriva „cuprinsului" *concis* rezumat înainte de autorul însuşi. Aceste componente sunt de importanţă secundară faţă de textul de bază al subiectului nuvelei, dar fără ele nuvela încă nu există, există numai schema ei. Să le scoatem în evidenţă pe cele mai importante.

Înainte de toate povestitorul dă ascultătorului imaginea mânăstirii – *locul de acţiune* al povestirii, – a călugărului – *eroul* povestirii – şi a întâlnirii lui cu eroina – „o fetişcană frumoasă foc, copila unui plugar de prin partea locului pesemne, care umbla pe câmp culegând niscaiva buruieni". Toate acestea sunt pentru intrigă, esenţa ei, factorii ei necesari, pregătirea ei necesară, adică *începutul* organic al expunerii. În acest început *cititorului* i se prezintă o serie de reprezentări sau, vorbind la

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

modul general, de imagini, care *introduc* în povestire, sunt *expuse* ca factori de bază ai întâmplărilor viitoare. *Începutul* povestirii sau *introducerea* ei poate fi caracterizată de obicei drept *expoziție*. Pentru tensiunea însăși lucrul nu e esențial, căci nu din acest moment începe aceasta, dar acest lucru dă motivație tensiunii, o motivare *faptică*, pregătirea ei. În același timp, începutul este aici echivalent cu un fel de *Vorgeschichte* al subiectului, cu un prolog al subiectului.

În mod corespunzător povestirea are și sfârșit, echivalent cu *Nachgeschichte* al subiectului, cu epilogul subiectului „Iertându-l dar și jurându-l să nu care cumva să sufle o vorbă despre cele care le văzuse, scoaseră fata afară și *apoi ți-i lesne* de înțeles *a crede că și alteori* o furișară în sfânta mânăstire".

Vedem că subiectul care are trei membri recurge pentru a se închide în cele două extreme la încă doi membri compoziționali, introducerea și încheierea, începutul și sfârșitul. Un eveniment izolat (episod) se introduce în contextul vieții în trecutul și viitorul ei, în totalitatea ei. Desigur, această totalitate este cu totul și cu totul relativă, dacă vom considera subiectul povestirii din punctul de vedere al vieții *reale* a eroilor ei. Dar un asemenea punct de vedere nu-și are rostul pentru că, repet, aici este vorba numai despre viața transformată în subiect și nu despre alta.

Se observă că acest component de încheiere este, în afară de aceasta, un membru nu mai puțin organic al întregii compoziții, decât expoziția de la început. De fapt el este acela care dă o semnificație întregii nuvele. Săgeata a nimerit la țintă. Nuvela este încheiată. Ea s-ar fi putut termina și mai înainte, acolo unde se termina și schema subiectului povestirii: „călugărul izbutește să scape de pedeapsă". Acest caz ar fi putut fi însă comparat cu o săgeată care a nimerit la țintă, numai că a lovit pe lat. Dar săgeata poate să se înfigă cu vârful și în aceasta constă arta povestitorului. Efectul final al nuvelei îl imprimă acea *pointe* (culmea), termen tehnic din compoziția nuvelistică[3].

[3] Noțiunea de *poantare* nu vorbește încă de la sine despre funcția de închidere a povestirii. În interiorul povestirii pot exista *ascuțișurile* sale, dar pentru forma nuvelei ele nu reprezintă trăsături specifice, și examinarea lor ține fie de domeniul teoriei generale a compoziției, fie de analiza specială a unor opere concrete.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Într-o nuvelă, *la pointe* poate să fie conținută în *materialul* subiectului, adică să fie prezentă în chiar seria subiectului, dar poate să facă parte în întregime din narațiune. Primul caz, este în genere mai primitiv, pe când transpunerea „poantei" în seria narațiunii este deja un indiciu de anumită tehnică a povestitorului. Acest lucru se întâmplă și la Boccaccio care ascute „poanta" subiectului prin includerea observațiilor (din partea autorului) „și apoi în sfânta mânăstire", care de fapt nuanțează întreaga frază.

Nuvela analizată reprezintă un exemplu de stil curat și riguros. Arhitectonica este aici clară și simetrică. Totul este la locul său, nimic nu a fost deplasat. Structura romantică este prezentă în mod identic, în același șir cu structura narațiunii. În sfârșit, evenimentul unic (episodul) este prezentat aici în contextul întregului (al *imaginii* vieții) este inclus într-o totalitate și de aceea încetează să fie un episod izolat.

Asemenea episoade *izolate* vom găsi din abundență și în *Decameron*. Vezi de exemplu nuvelele zilei a șasea. În clasificarea noastră ele vor trece în clasa *anecdotelor*, sau dacă vrem să păstrăm pentru ele denumirea tradițională de nuvelă, vor trece dintr-o grupă aparte de *nuvele-anecdote*. Nu despre ele însă este vorba acum. Este drept că și nuvela noastră nu s-a îndepărtat prea mult de anecdotă. Contextul unui subiect întreg (al *imaginii* vieții) este doar schițat și deloc dezvoltat. Și totuși formal sunt prezentate toate componentele unei construcții nuvelistice întregi ceea ce și face din ea, un fel de nuvelă *prim-fenomen* (vorbind pe limba lui Goethe), la fel ca și nuvela despre șoim (a noua din ziua a cincea), care a stat la baza teoriei lui Paul Heyse (așa-numita Falken-theorie).

Așadar încordarea se întinde pe toată durata narațiunii între momentul intrigii și cel al deznodământului. Intriga *este pregătită* de expoziție, iar deznodământul *este poantat* de sfârșit. Nucleul subiectului formează episodul inclus în contextul lui *Vor–* și *Nachgeschichte*, adică a unui trecut și a unui viitor. Primul este schema narațiunii, cel de al doilea schema subiectului. În forma clasică a nuvelei lui Boccaccio despre călugăr, rudimentarul *Vorgeschichte* coincide cu expoziția introductivă, iar epilogul subiectului (rudiment al lui *Nachgeschichte*) coincide cu sfârșitul poantei. În felul acesta se realizează o economie maximă în

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

distribuția materialului semantic: începutul preia și funcția de expoziție și de *Vorgeschichte,* sfârșitul, prin poantarea sa, dă conținutul semantic specific, conținut în *Nachgeschichte.*

3

Considerăm principiul de bază al compoziției nuvelei *unicitatea evenimentului.* Acest eveniment unic poate fi simplu, cu un singur episod, poate fi complex, fiind constituit din câteva episoade, dar care formează neapărat un tot unitar. Împărțirea evenimentului în episoade este totdeauna mai mult sau mai puțin convențională. De exemplu, nuvela analizată din *Decameron* ar fi putut fi împărțită în episoadele: 1. întâlnirile din grădină dintre călugăr și fată; 2. întâlnirile lor în chilie; 3. discuția dintre călugăr și stareț; 4. întâlnirea starețului cu fata în chilia călugărului; 5. ultima discuție dintre stareț și călugăr și scoaterea fetei din mânăstire. Tot ea poate fi condensată în două episoade: întâlnirea dintre călugăr și fată și întâlnirea starețului cu aceeași fată în aceeași chilie; celelalte episoade vor fi considerate ca secundare. Oricum, în cazul primei caracterizări, ca și a celei de-a doua este important să stabilim un singur lucru, dacă aceste episoade se închid într-un eveniment unic sau într-o întâmplare unică, ceea ce se întâmplă în nuvela respectivă al cărei conținut constă din faptul că starețul și călugărul săvârșesc unul și același păcat cu una și aceeași fată, în una și aceeași chilie, unul după celălalt.

Sau: conținutul nuvelei amintite despre șoim, care este următorul: „Federigo degli Alberighi iubește fără a fi iubit, își risipește tot avutul în dărnicii și pân'la urmă, rămas cu un șoim, i-l dă în bucate doamnei îndrăgite, ce-i preacinstește casa; iar dânsa, înduioșată, îl ia de soț și face dintr-însul om bogat".

Evenimentul central al nuvelei, nucleul subiectului îl formează: sacrificarea șoimului, unic, iubit, femeii adorate care însă nu-i răspunde cu aceleași sentimente. Restul materialului formând subiectul, chiar dacă se împarte într-o serie de evenimente, ele toate converg prin firele compoziției spre centrul subiectului legat de șoim. Episoade sunt chiar cu mult mai multe, decât cele ce se dau, în acest rezumat al conținutului. Astfel s-a omis povestea despre fiul doamnei, despre prietenia lui cu Federigo, despre boala și moartea lui, într-un cuvânt, există conținut pentru un roman. Și totuși, ne aflăm în fața unei nuvele tipice despre *un singur* eveniment pentru că toate episoadele adiacente există numai în

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

raport cu acesta: dragostea duce la faptul că Federigo rămâne până la urmă cu o singură avuție, șoimul lui; prietenia dintre fiul doamnei rămasă văduvă, și Federigo, are drept consecință faptul că băiatul râvnește la șoim; băiatul îmbolnăvindu-se își convinge mama că se va însănătoși dacă va obține șoimul; pentru aceasta, doamna trebuie să se ducă la Federigo și în acest fel îl obligă pe Federigo să o ospăteze el, și cum acesta nu are nimic altceva, își taie șoimul pentru masa de prânz; sacrificarea șoimului pricinuiește moartea băiatului; pierzându-și fiul, doamna își alege drept soț pe Federigo care de dragul ei a renunțat la singura sa avuție – șoimul. Este ușor de văzut că sacrificarea șoimului constituie într-adevăr unicul *nod* al nuvelei care strânge laolaltă toate *firele subiectului*, nucleul unic *al subiectului*, în jurul căruia se desfășoară tot materialul subiectului.

Iată în ce sens vorbim despre unicitatea evenimentelor în nuvelă. Funcția structurală a acestui eveniment unic este una singură, funcția de centru intern, organic, de nucleu al subiectului.

De ambele părți ale subiectului succesiunea temporală a acestuia se repartizează *Vor–* și *Nachgeschichte*, prologul și epilogul subiectului. Funcțiile lor firești sunt *pregătirea* și *închiderea*. Locul lor firesc în narațiune este *înainte* și *după* nararea evenimentului principal. Așa stau lucrurile în ambele nuvele ale lui Boccaccio. În prima nuvelă *Vorgeschichte* având un caracter rudimentar și concis se determină ușor, formând *începutul* nuvelei; la rândul său *Nachgeschichte* coincide cu sfârșitul. Ce vom numi însă *Vorgeschichte* în cea de a doua nuvelă?

Sensul acestei întrebări este următorul: ce se înțelege în nuvelă ca *trecut* în raport cu acțiunea principală a nuvelei, pe care o putem caracteriza drept *prezentul* ei? Răspunsul la această întrebare îl poate da narațiunea nuvelei și *compoziția* ei. Cea mai simplă metodă este să deplasăm în *planul trecutului* o parte a subiectului, să condesăm narațiunea acesteia în comparație cu alte părți. Ca și în pictură, aici există o *perspectivă*, numai că ea este una aparte, *temporală*. De vreme ce vorbim însă de *Vorgeschichte* ca despre o componentă separată, ea trebuie să aibă o anumită delimitare în întregul narațiunii. La Boccaccio putem afla această delimitare. La început ni se povestește despre curtea susținută pe care o face Federigo și despre scăpătarea lui, apoi despre prietenia dintre fiul doamnei rămase văduve și Federigo. Etapa următoare a subiectului se situează dintr-o dată într-un plan mai apropiat datorită

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

cuvintelor de început (mă limitez la traducerea rusă): „Așa stând lucrurile, se întâmplă ca băiatul să se îmbolnevească" etc. Aici pare să se tragă o concluzie la cele petrecute anterior pentru a se începe ceva cu totul nou, la data asta, ca să zicem așa *de cealaltă parte* a graniței trasate de cuvintele date. Astfel tot ce a precedat se închide într-o componentă specială, care pregătește la modul general evenimentele ce urmează. Această parte poate fi definită ca prolog al subiectului, ca *Vorgeschichte*. Sensul ei este să expună „cum au stat lucrurile" la începutul acțiunii *prezente* a nuvelei. (În interiorul acestei *Vorgeschichte* sunt și delimitări proprii, dar nu ne vom încărca prezentarea cu acestea). La rândul său episodul cu boala băiatului pregătește de asemenea întâmplările următoare, dar este atât de strâns legat în perspectivă temporală de nodul central al subiectului, încât îl vom considera ca făcând parte din acesta, denumindu-l intrigă.

Prin trăsături analoage se definește și *Nachgeschichte*. Moartea băiatului încadrează în mod simetric *centrul subiectului*, și tot ceea ce urmează, încercările fraților văduvei de a o convinge să se recăsătorească și alegerea lui Federigo drept soț, se încheie în mod corespunzător în *Nachgeschichte*.

Toate acestea nu epuizează structura de bază a nuvelei. Ea mai are, în afară de acestea, un început și un sfârșit aparte. Începutul se reduce la următoarele cuvinte: „...trăia pe vremuri la Florența un tânăr, pe nume Federigo, fiu al lui messer Filippo Alberighi, mai prețuit decât oricare altul din Toscana pentru iscusința cu care mânuia armele și pentru curtenia lui desăvârșită". Sfârșitul: „Iar el, văzându-se însurat cu cea pe care o îndrăgise mai mult ca orice pe lume și pe deasupra și bogat, trăia cu ea în desfătare pân' la sfârșitul vieții, văzându-se mai chibzuit în mântuirea banilor decât fusese odinioară."

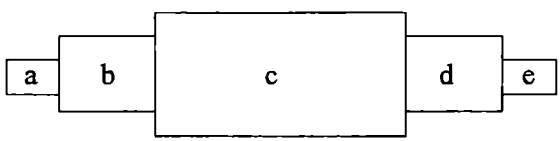
În prima nuvelă însă, tocmai aceste componente extreme, începutul și sfârșitul, au fost caracterizate de noi ca *Vor–* și *Nachgeschichte*, prezentate însă într-o formă rudimentară. Lucrul rămâne valabil și pentru cea de a doua nuvelă, a cărei compoziție este doar complicată de *câteva* planuri de perspectivă temporală. În prima nuvelă compoziția poate fi redusă la o schemă de simetrie simplă, de trei membri, în cea de a doua nuvelă, simetria are cinci membri. Și într-un caz și în celălalt succesiunea narării coincide cu cronologia subiectului; exprimându-se în termenii tehnici, compoziția coincide cu dispoziția. În toate cazurile similare

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

delimitarea precisă a *Vor–* și *Nachgeschichte* va fi aproape întotdeauna într-o măsură mai mică sau mai mare convențională ca urmare a faptului că sunt prezentate într-o succesiune cronologică generală. Este mai comod pentru noi să vorbim în cazul de față doar despre *perspectiva* narării subiectului, pornind de la nucleul acestuia: ca prim plan („al prezentului") și grupând toate faptele anterioare și cele posterioare în *diferite* planuri ale trecutului și viitorului.

De altfel, perspectiva de bază pe cinci planuri a nuvelei despre șoim poate fi caracterizată destul de exact astfel: componentele marginale ale prezentării, începutul și sfârșitul, conțin *Vor–* și *Nachgeschichte generale*; în sfârșit, toată partea principală a subiectului, următoarele două planuri dau *Vor–* și *Nachgeschichte speciale*, formează planul acțiunii *prezente* a nuvelei.

Grafic se poate reprezenta planificarea simetrică a nuvelei despre șoim astfel:



a . . . . . Vorgeschichte generală } planul trecutului
b . . . . . Vorgeschichte specială }
c . . . . . Partea principală a subiectului – planul prezentului
d . . . . . Nachgeschichte specială } planul viitorului
e . . . . . Nachgeschichte generală }

Un sens compozițional *propriu* capătă noțiunea *Vorgeschichte* în acele cazuri când ea nu apare în succesiunea cronologică generală a narării subiectului, ci se prezintă ca *povestire internă* oarecare. Prin aceasta *Vorgeschichte* devine de la sine o componentă aparte, cu anumite funcții în structura nuvelei.

Pentru a ilustra acest tip de compoziție în nuvelă voi lua povestirea lui Maupassant, *Întoarcerea – Le Retour* din culegerea *Yvette*; [traducerea română după ediția Guy de Maupassant, *Opere*, vol. II, Buc., 1966, p. 411].

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Nucleul subiectului povestirii este întoarcerea primului soț dispărut fără urmă, după ce văduva lui s-a căsătorit cu altul și a întemeiat o nouă familie. Timpul acțiunii în povestire ocupă două zile.

Narațiunea se desfășoară astfel. Maupassant ne trece de la început în *prezent*. El *expune* locul acțiunii – un peisaj de la marginea mării, un sat pe litoral, o colibă de pescari în care locuiește familia Martin-Lévesque, apoi membrii acestei familii: soțul e la pescuit, iar soția repară năvoadele în fața casei, o fetiță, de vreo paisprezece ani, stă lângă poarta dinspre grădină și cârpește, pentru a câta oară, rufele; o altă fată, cu un an mai mică, leagănă în brațe un copil, iar doi băieți, de doi și trei ani, se joacă în nisip; tăcere și liniște.

Acțiunea începe prin exclamația plină de angoasă a fetei celei mari: „Uite-l iar" – *Le r'voila*, – determinată de apariția unui necunoscut, care se ivește pentru a treia oară în ziua aceea lângă casă. Are o înfățișare bizară și nenorocită. Mama și fiicele sunt cuprinse de spaimă. Mai ales mama este neliniștită ne explică autorul – pentru că e fricoasă din fire, iar soțul ei, Lévesque, urmează să se întoarcă de pe mare numai spre seară.

După aceasta se introduce și *Vorgeschichte* ca o clarificare a datelor expoziției, și anume pornind de la numele dublu de familie al soției, Martin-Lévesque, și numele simplu de familie al soțului, Lévesque. – „Pe bărbatul ei îl chema Lévesque, ea se numea Martin, așa că li se spunea tuturor Martin-Lévesque; femeia fusese mai întâi măritată cu un marinar pe nume Martin, care pleca în toate verile la Terra-Nova la pescuit. După doi ani de căsătorie, când avea de la el o fetiță, și era însărcinată din nou în șase luni, corabia, un vas cu trei catarge din Dieppe, numit Două surori, pe care se afla soțul ei, pieri. Nici un marinar din cei care fuseseră pe corabie nu se mai întoarse. Toată lumea o socoti pierdută cu oameni și bunuri". După ce l-a așteptat zece ani s-a măritat cu un pescar din partea locului, cu numele de Lévesque, un bărbat văduv cu un băiat și în trei ani i-a născut încă doi copii.

Vorgeschichte apare ca o digresiune, ca *povestire internă*, foarte concisă, ca într-un *racourci*, comparativ cu linia principală a narațiunii. Maupassant pare să ridice cortina prezentului și arată ceva în depărtare, în perspectiva trecutului. El nu epuizează însă dintr-o dată tot materialul

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

acestui trecut, care intră în subiectul nuvelei, pentru că mai târziu va mai trebui să mai ridice încă o dată cortina timpului și numai atunci să încheie *Vorgeschichte* începută.

În continuare narațiunea ne readuce *în prezent*. Prinzând curaj, mama intră într-un dialog aspru cu vagabondul, care în cele din urmă dispare. Ziua se termină prin întoarcerea lui Lévesque. „Și se culcă fără grijă, pe când nevastă-sa se gândea la haimanaua aceea care o privea cu niște ochi atât de ciudați".

Cea de a doua zi se construiește într-un mod analog cu prima, dar *intriga* primei zile se strânge în *nodul* nuvelei. Factorul principal al tensiunii culminante a acțiunii este faptul că Lévesque rămâne acasă: „Când se lumină de ziuă, se stârni un vânt puternic și marinarul, văzând că nu poate ieși în larg, ajută pe nevastă-sa să dreagă nevoadele".

Necunoscutul apare din nou și, împins de soție, Lévesque se duce să vorbească cu el. Rezultatul neașteptat al discuției lor; soțul îl invită pe necunoscut în casă. Motivarea: trebuie să i se dea de mâncare, căci de trei zile n-a pus nimic în gură.

Acum urmează scena centrală:

„Vagabondul se așează și începu să mănânce cu capul plecat sub atâtea priviri. Mama în picioare, se uita țintă la el. Cele două fete mai mari, ale lui Martin, rezemate de ușă, una cu ultimul copil în brațe, se uitau la el cu ochi lacomi și cei doi țânci așezați în cenușa vetrei, nu se mai jucau cu ceaunul negru, ca să se uite și ei la străin. Lévesque, se așează pe scaun și-l întrebă":

Dialogul dintre cei doi duce la momentul *recunoașterii*.

„Cum te cheamă?" – „Mă cheamă Martin".

„Ești de aici?" – „Sunt de aici".

« Când ridică în sfârșit capul, privirea lui și privirea femeii se întâlniră... și ea rosti deodată cu o voce schimbată, joasă, tremurătoare:

„Ești bărbatul meu?" – Omul rosti încet: „Da, eu sunt" »

În continuare, dialogul exprimă partea din *Vorgeschichte* ce a rămas necunoscută.

„Bărbatul al doilea întrebă: „De unde vii?"

Primul povesti: – De pe coasta Africii. Ne-am lovit de o stâncă. Am scăpat trei: Picard, Vatinel și eu. Pe urmă ne-au prins niște sălbatici

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

care ne-au ținut doisprezece ani; Picard și Vatinel au murit. Pe mine m-a luat un călător englez care trecea pe acolo și m-a dus la Cette. Și uite-mă".

Și în primul și în cel de-al doilea caz *Vorgeschichte* se introduce în narațiune pentru a *explica* momente, date ale acțiunii *prezente* a nuvelei. (Numim aceasta de obicei funcția *explicativă* a lui *Vorgeschichte*). În afară de aceasta *Vorgeschichte* nu se introduce dintr-o dată, în întregime, ci treptat, adaptată momentelor care necesită explicații. La început ea explică datele din expoziție, neconcordanța completă dintre numele de familie al soțului și cel al soției, a doua oară ea explică nucleul subiectului nuvelei – întoarcerea primul soț. Dar funcțiile acestei *Vorgeschichte* a nuvelei nu se rezumă la atât. În prima sa parte ea are o eficiență cu totul deosebită. Explicând relațiile de familie ale eroului și ale eroinei și, în acest fel, intrând în expoziția generală a nuvelei, prima parte din *Vorgeschichte*, aruncă pe de altă parte o lumină difuză asupra apariției necunoscutului. Modul straniu în care acesta se comportă capătă o semnificație tainică, deosebită. Explicând prezentul, *Vorgeschichte* sugerează viitorul, posibilul. Pătrunzând *dispozițional* în subiect, se încadrează organic în *compoziția* narațiunii, ca o verigă, pentru că este nu numai motivată de desfășurarea subiectului nuvelei, dar la rândul său și motivează această desfășurare. În general această ultimă funcție poate fi caracterizată ca *o funcție a prefigurării*, care poate avea expresii gradate de la o aluzie foarte slabă până la o anumită preindicare.

Dar să încheiem examinarea nuvelei noastre.

Nodul a fost strâns. Cum se desface el?

„Și-acu ce-o să facem?" – *Quéque j'allons fé?* – se întreabă de două ori Lévesque. Martin îi propune hotărârea sa: „Eu fac ce vrei tu. Nu vreau să-ți fac rău... Eu am doi copii, tu ai trei. Fiecare cu ai lui. Mama e a ta, e a mea? Eu fac ce vrei tu. Da casa e a mea, fiindcă mi-a lăsat-o tata, m-am născut în ea și are hârtii la notar". Și el la rândul său întrebă: „Ce-o să facem?" – *Quéque j'allons fé?* – Lévesque este luminat de o idee: îi va judeca preotul.

Pe drum spre preot, cei doi soți intră însă în cârciumă să bea câte un păhărel. Și aici Maupassant își întrerupe povestirea:

„Intrară și se așezară în încăperea încă goală... Cârciumarul pântecos, roșu la față, buhăit de grăsime se apropie cu trei păhărușe într-o mână și o cană în cealaltă și întrebă liniștit:

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

– Ei! Va să zică ai venit, Martin? Martin răspunse: – Am venit". *(Tiens! te v'la donc, Martin? Martin repondit – Me v'la!)*

Ce va da acest sfârșit tăiat povestirii?

Arhitectonica nuvelei include în sine componentele deznodământului și *Nachgeschichte*. Există ele în cazul de față?

Întinderea acțiunii din nuvela lui Maupassant pe două zile este distribuită de el în trei scene, sau episoade, principale. Prima scenă (și prima zi) formează intriga și începutul acțiunii (al „evenimentului"), cea de a doua scenă (centrală) este nodul nuvelei, cea de a treia scenă (în cârciumă) trebuie să ofere deznodământul. Poate că ne-am fi așteptat ca a treia scenă (deznodământul), să se petreacă la preot, dar Maupassant ne oferă altceva, și trebuie să acceptăm acest lucru ca ceva dat; nu ne rămâne decât să înțelegem, să interpretăm ceea ce ne este dat. Din punct de vedere arhitectonic totul este realizat, simetria cu trei membri este prezentă. Care este conținutul semantic al acestui al treilea episod, de încheiere? Oferă el oare deznodământul *așteptat*? – e o întrebare de alt ordin.

Toată problema este că Maupassant nu oferă deznodământul *așteptat*, el oferă însă ceva întru totul echivalent unui deznodământ. Acesta poate fi caracterizat drept *neașteptat*, poate fi caracterizat chiar drept *incomplet*, ca un fel de trecere sub tăcere, dar tocmai în această trecere sub tăcere constă, desigur, și sensul subiectului. Partida de șah se poate termina cu o victorie a albelor sau cu o victorie a negrelor, dar se poate termina și cu o remiză. Rezultatul „remiză" se explică prin tot jocul de până atunci, și în același timp el explică întreaga partidă. După o tensiune mare, dinamică, totul se reduce la zero. Într-o atare reducere la zero aflăm și sensul scenei finale din nuvela lui Maupassant, pentru a fi întru totul explicit: în aceasta constă *poantarea internă* a întregii ei compoziții[4].

[4] Îmi voi permite să propun următoarea interpretare acestei poantări interne. Efectul unui deznodământ incomplet în sensul că centrul semantic de greutate al povestirii se deplasează retrospectiv de la *fapte* la relațiile față de ele. Nodul nu este *efectiv* (din punctul de vedere al subiectului) desfăcut, dar *arhitectonic* (formal) toate componentele sunt prezente numai că *locul* deznodământului este ocupat de un conținut deosebit (ne-faptic). Eliminând deznodământul faptic al unui subiect neobișnuit și plin de tensiune, Maupassant pare să dea o nouă apreciere conținutului său efectiv. Ironia povestirii constă tocmai în faptul că un conflict neobișnuit în această lume obișnuită de pescari își pierde tot neobișnuitul, devine cenușiu, la lumina indiferenței psihice a eroilor.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Faptul că *nu se spune totul* în deznodământ nu înseamnă că povestirea *nu este terminată* pentru că finalizarea povestirii este determinată de narațiunea și compoziția sa și nu de finalizarea unui anumit conținut de viață, care este totdeauna fictiv într-o creație artistică.

Rămâne problema locului pe care-l ocupă *Nachgeschichte* în această nuvelă.

S-ar părea că, de vreme ce nodul subiectului nu este *de fapt* desfăcut, nu poate fi vorba despre vreun viitor care ar urma dincolo de deznodământ. Nu este însă chiar așa. S-ar putea să nu putem găsi o *Nachgeschichte* de fapt, ea nici nu există în nuvela lui Maupassant. Există însă un oarecare echivalent al ei, care intră, ca atare, în arhitectonica întregului. Această *Nachgeschichte potențială* este dată în proiectul de rezolvare a întregii situații propusă de Martin: să împartă *copiii* „după apartenență", să-i dea lui, adică lui Martin, casa înapoi, iar în ceea ce privește soția, la urma urmei el este de acord și s-o ia, și s-o cedeze.

Astfel, această nuvelă, aparent nerostită până la sfârșit, neterminată, incompletă din punct de vedere al subiectului, reprezintă din punct de vedere al narațiunii și compoziției un întreg încheiat complet, „spus până la capăt", iar din punct de vedere tehnic un tot foarte complicat în comparație cu nuvelele din *Decameronul*, totuși, foarte simplu și clar. În sine un eveniment unic neobișnuit este prezentat aici în contextul trecutului faptic și al viitorului potențial: unicitatea evenimentului este corelată cu totalitatea subiectului.

5

Să revenim la modul de a introduce *Vorgeschichte* în narațiune sub formă de povestire internă. La ce rezultate duce această reconstruire a succesiunii cronologice a subiectului în ce privește tensiunea generală, *dinamica* nuvelei?

Parafrazând într-un fel formularea stilistului german (Rich. M. Meyer, *Deutsche Stilistic*, 2, Aufl. & 176), cu aplicare la terminologia noastră, să spunem în general că *intriga* condiționează tensiunea, *nodul* o conține, iar *deznodământul* o rezolvă. Aceasta este schema firească pentru tensiunea nuvelei.

Vom numi punctul de tensiune cel mai înalt, punct culminant. Este clar că în povestire pot exista două, trei sau mai multe puncte culminante nu numai unul singur și că nu este chiar ușor să depistezi totdeauna cu

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

exactitate pe cel mai înalt dintre ele. În nuvela despre șoim punctul culminant este evident sacrificarea șoimului, pe când în nuvela despre călugărul păcătos aș avea oarecare ezitare în a indica cu precizie locul acestuia. Lucrul depinde în primul rând de modul de narare însuși, de *stilul* narațiunii, dar un rol esențial îl are aici compoziția în sensul cel mai îngust. În acest sens Boccaccio nu ne oferă destule ilustrări vii și exemplare. Nuvelele lui, din acest punct de vedere sunt de obicei doar niște povestiri *captivante*, care nu se bizuie pe efecte *deosebite* de tensiune, tocmai de aceea ea depinde, în general vorbind, de datele subiectului însuși (ca de exemplu, în nuvela despre șoim). Desigur și în *Întoarcerea* lui Maupassant, subiectul este prin sine însuși destul de *tensionat*, dar chiar exemplul acesta ne arată cât de mult contează într-un asemenea caz *tehnica* povestitorului însuși.

Să ne închipuim că povestirea lui Maupassant ar fi alcătuită altfel. Că ar fi construită *dispozițional*.

La început povestitorul ne va comunica toată *Vorgeschichte* cu privire la soțul dispărut fără urmă, la vremea petrecută în Africa printre sălbatici, la cea de a doua căsătorie a soției lui și în sfârșit, la întoarcerea lui acasă. Tensiunea situației – doi soți vii și o singură soție – se păstrează și în acest caz, dar scade bineînțeles tensiunea generală a povestirii. De la început totul se va desfășura clar, nu va mai exista *necunoscutul*, nu vor mai exista *taine*, vor rămâne doar „faptele goale", cazul juridic, nu însă o povestire realizată singular.

Așadar, creșterea tensiunii este condiționată în povestire tocmai de dizlocarea dispozițională a subiectului. Este ușor de înțeles despre ce este vorba în general. Situația tensionată, trebuie să fie mai puțin tensionată pentru observatorii exteriori decât pentru persoanele care iau parte la ea. Cu cât observatorul cunoaște mai multe date cu atât, desigur, le va privi mai liniștit și mai puțin emoționat. Deci pentru *a captiva* în mod deosebit pe ascultător (respectiv pe cititor) povestitorul poate să-l pună și pe acesta în aceeași situație cu unul din participanții la evenimentul despre care este vorba, adică să-l oblige să-l privească nu din afară, ci cu ochii participanților la acțiune.

Un procedeu elementar și firesc pentru atare captivare a ascultătorului constă în adaptarea narațiunii la punctul de vedere al unuia din personaje. Și, bineînțeles cu cât este mai mare cointeresarea

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

personajului ales la evenimentul pe care-l trăiește, cu atât va fi mai mare și tensiunea povestirii pentru ascultător.

Din momentul în care povestitorul a introdus această unitate a punctului de vedere sau s-o numim *unitatea aspectului*, implicit dispoziția trebuie să se transforme în compoziție. Căci materialul subiectului în toate *situațiile* sale nu se va mai repartiza în succesiunea sa *obiectivă*, temporalo-cauzală, ci în succesiunea în care s-a desfășurat în trăirile respectivului personaj.

Astfel, în povestirea lui Maupassant nu contemplăm subiectul obiectiv și din toate părțile, ci numai sub unghiul de vedere al eroinei (soției) și tensiunea interesului nostru este adecvată tensiunii trăirii evenimentelor de către eroină. Iată de ce în *Vorgeschichte* pe primul soț îl cunoaștem numai din propria sa povestire, iată de ce el rămâne și pentru noi *un necunoscut* până la scena culminantă a recunoașterii, iată de ce în sfârșit, nu *auzim* convorbirea dintre Lévesque și „necunoscut", care precede invitația de a intra în casă, așa cum nu putea s-o audă nici soția celor doi[5].

Așadar, unitatea aspectului condiționează creșterea dinamicii povestirii. Prin aceasta el constituie un moment esențial în structura dinamică a nuvelei și în afară de funcția sa firească, ca moment de unificare în genere.

În romane, nu căutăm neapărat o *atare* unitate, pentru că romanele nu se bazează pe atenția tensionată continuă a cititorului. Am putea manifesta aceste exigențe numai față de unele părți ale romanului, dar nu față de compoziția generală. Un roman se caracterizează prin lărgire epică, deci o trăsătură exact contrarie.

Dimpotrivă, în nuvelă principiul unității aspectului duce la câteva forme specifice.

Modalitatea cea mai simplă de obținere a unei asemenea unități la nivelul întregii nuvele, este să dai *povestitorului* rolul de a nara. Povestitorul poate fi eroul însuși, un personaj secundar, un martor sau în sfârșit, numai un transmițător al unei povestiri auzite sau inventate de el.

Ultimul caz, oferă desigur, prea puțin dinamicii povestirii, dat fiind faptul că povestitorul fictiv, în acest caz, nu face nimic altceva decât să

[5] Această unitate a aspectului nu este continuată în toată povestirea, pentru că eroina nu participă la scena finală din cârciumă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

dubleze pe autorul real al povestirii. Acest caz este caracteristic pentru *culegerile ciclice de nuvele*, cum este și *Decameronul*. Figura povestitorului-transmițător are importanță în sine în asemenea opere numai în măsura în care sunt examinate ca un întreg. Acest întreg cuprinde o serie de nuvele într-o narațiune care le *încadrează* pe toate, și care prezintă de obicei și un interes independent. (Ciuma de la Florența etc. din *Decameronul*, istoria Șeherezadei în *O mie și una de nopți*, discuțiile fraților Serapion la Hoffmann etc. etc.). În acest sens trebuie să vorbim despre asemenea povestitori, pentru o nuvelă izolată importanța lor compozițională este minimă. Iată de ce, nici nu m-am oprit asupra acestui moment al încadrării, când am analizat nuvelele lui Boccaccio. Și iată de ce dinamica acestor nuvele este legată aproape exclusiv de tensiunea subiectului lor și nu de nararea acestuia.

Povestitorul-martor face să crească în mod sensibil eficiența dinamică a nuvelei[6]. Cu atât mai mult, ea crește prin introducerea în compoziția nuvelei a figurii povestitorului-personaj (erou sau personaj secundar).

Voi examina acum o nuvelă de acest ultim tip, recurgând la exemplul nuvelei *Șampania* de Cehov [A. P. Cehov, *Opere*, vol. 5, Buc. 1956, p. 7].

Cadrul nuvelei este prezentat în subtitlu („povestirea unui vântură lume"), o narațiune aparte „de încadrare", cum se întâlnește mereu la Maupassant, de exemplu. Numai povestitorul se adresează unor *niște* ascultători și atât. *Șampania* este, așadar, un fel de *monolog*, dar acest monolog are toate caracteristicile unei nuvele unitare. Tocmai originalitatea unei asemenea forme de povestire o face deosebit de interesantă pentru analiză. În afară de aceasta, *Șampania*, fără îndoială o capodoperă a lui Cehov, îmi va oferi prilejul de a aborda și câteva momente structurale nediscutate până acum.

---

[6] Se întâmplă să existe și cazuri de tranziție. De exemplu, povestitorul a auzit evenimentul pe care-l redă direct de la un participant activ sau povestitorul este în parte un transmițător al celor auzite și în parte martor nemijlocit. Ultimul caz există în nuvela lui Maupassant *En voyage*, analizată de mine într-un articol separat (*Compoziția nuvelei la Maupassant* – Revista „Naceala", nr. 1, Petrograd, 1921) la care și trimit pe cititor. Tot acolo, mai pe larg, despre funcția de încadrare în nuvelă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Îmi voi îngădui, de aceea, în încheierea articolului meu, să lărgesc analiza nuvelei lui Cehov într-un excurs morfologic special.

6

Elementul care unifică întreaga compoziție este înainte de toate identitatea dintre erou și povestitor. *Șampania* este *Ich-Erzählung*, o povestire despre sine însuși, prezentată, în afară de aceasta, sub formă de monolog, deci de *skaz viu*. Narațiunea subliniază tot timpul că povestitorul se adresează unor ascultători imaginari.

„În anul *când începe povestirea mea*, eram șef de haltă pe una din căile noastre ferate din sud-vest. Dacă traiul pe care-l duceam la haltă era vesel sau trist, *puteți judeca* după faptul că" etc. Sau „*Știți*, oamenii mărginiți și plini de mândrie deșartă au clipe când" etc. Sau: „*Vă aduceți aminte* de romanța?" Și, în sfârșit, în încheierea povestirii: „Din halta pierdută-n stepă, m-a aruncat, *după cum vedeți*, aici, *în strada asta întunecoasă*. *Și acum spuneți-mi*, mai poate să mi se întâmple și altă nenorocire?"

În acest fel, cuvintele de încheiere dau dintr-o dată conținut cadrului povestirii. *Strada întunecoasă*, iată locul de acțiune al *cadrului*. *Pe strada întunecoasă, vânturi-lume* își spune monologul, iată *încadrarea* nuvelei. O trăsătură a acestuia este prezentată chiar la început (subtitlul), cealaltă chiar la sfârșitul povestirii. Despre importanța structurală a unei asemenea *expuneri* a cadrului va fi vorba mai departe.

Ce indică *titlul* nuvelei? Bineînțeles, el trebuie să *scoată în evidență momentul esențial al povestirii*. Orice povestire este, la urma urmei, o povestire despre ceea ce ni se spune în titlu. *Problema tehnică a titlului* nu se punea încă în vechea nuvelă europeană. Dar, Goethe a simțit-o cu toată stringența, atunci când îi împărtășea lui Eckermann ezitările sale legate de titlul pe care să-l dea unei nuvele (29 ianuarie 1827). La Maupassant, *titlul, ca moment structural*, de obicei nu se poate despărți de întregul nuvelei. Același lucru se petrece și la Cehov.

Titlul se află, însă, în afara succesiunii temporale a narațiunii. Titlul nu sta atât la *începutul* nuvelei, cât *peste, deasupra* întregii nuvele. El nu are sens de început de nuvelă, ci *sensul lui stă în corelație cu întregul nuvelei*. Relația dintre nuvelă și titlul ei este *sinecdotică*: este titlul în relație de co-subînțelegere cu conținutul nuvelei. De aceea, direct sau indirect, titlul trebuie să indice un anumit moment *esențial* din nuvelă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Titlul *Şampania* ne spune de la început că şampania va avea un rol esenţial în evenimentul despre care va fi vorba. Atenţia ne este solicitată într-o anumită direcţie. Titlul poate fi însă neutru, să aibă un sens mult prea general şi atunci el însuşi nu va conţine nici un element de tensiune. De acest fel este titlul *Întoarcerea* al lui Maupassant; la fel ar fi fost şi titlul lui Cehov, *Şampania*, dacă n-ar fi fost urmat de *subtitlu*. Acest subtitlu, în primul rând, este într-o neconcordanţă cu titlul *Şampania* (povestirea unui vântură lume). Legătura de subiect dintre *Şampania* şi *acest vântură lume* reprezintă de la bun început o *temă* capabilă să ne intereseze, dacă nu chiar să ne trezească nedumerirea.

Sub titlul lui Cehov indică înainte de toate un aspect formal. *Povestirea unui vântură lume* reprezintă un întreg narativ în formă de *autocaracterizare*. Ceea ce va povesti acest vântură-lume trebuie să ajute la caracterizarea lui ca vântură-lume. Cuvântul *vântură lume* poate trezi prin asociere cele mai diferite şi nedeterminate imagini. El are o cuprindere mult prea largă şi, în orice caz, nu este un termen. Şi, în acelaşi timp, el subliniază o anumită trăsătură pregnantă a omului care, deocamdată, rămâne pentru noi un necunoscut, deoarece ca „vântură-lume" pot fi numiţi cei mai diferiţi oameni. Aşadar, în acest sens, subtitlul *face aluzie* la ceea ce ar trebui să atragă atenţia cititorului.

Nu întotdeauna subtitlul de tipul „*povestirea cutăruia*" are atare funcţie, adică pe de o parte, introduce în nuvelă autocaracterizarea povestitorului, iar pe de altă parte, direcţionând şi tensionând atenţia cititorului, reprezintă momentul dinamic al întâmplărilor ulterioare. (Ca să nu mai vorbim de cazurile în care povestitorul este numai martor, nu şi erou). Dacă într-un asemenea subtitlu se dă o denumire, foarte limitată în cuprinderea ei şi foarte precisă în conţinutul ei, atunci nu mai e nevoie de explicaţii, ea rămânând neutră din punct de vedere dinamic. De exemplu: *povestirea unui militar, povestirea unui medic* (adesea la Maupassant), *povestirea unui pictor* (de exemplu, *Casa cu mezanin* a lui Cehov) etc., bineînţeles în toate aceste cazuri, *categoria* povestitorului poate influenţa şi stilul şi conţinutul povestirii, dar dinamica povestirii însăşi nu stabileşte nimic pentru viitor[7].

[7] Am să remarc, în acest sens, că o funcţie deosebită poate avea subtitlul *povestirea unui bătrân* etc. (vezi *Ceasul* lui Turgheniev, care pare să creeze perspectiva timpului, apropiind povestirea de cititor prin faptul că ea, – povestirea – este la persoana I a martorului – sau eroului – şi depărtându-l, în acelaşi timp, prin faptul că se povesteşte din trecutul îndepărtat).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

În cazul de față, ni se prezintă un oarecare N. Și conținutul acestui N trebuie neapărat să fie dezvăluit în povestire: acest lucru îl așteptăm.

Vom denumi această parte a conținutului – destinată dezvăluirii personalității eroului – tema povestirii, spre deosebire de *subiect*, conținutul *activ și afectiv* al acesteia. Componentele de bază ale subiectului se definesc ca *episoade*. Corespunzător, momentele structurale din desfășurarea temei vor fi aici trăsăturile care definesc și dezvăluie personalitatea eroului; le vom denumi cu termenul tehnic de *simptom*. Simptomele pot fi factori dinamizând subiectul, în acest caz ele vor fi denumite *motive*.

Chiar de la primele cuvinte ale acestui „vântură-lume", Eul său se definește destul de neașteptat: „eram șef de haltă", adică acest vântură lume se dovedește a fi fost funcționar, cu loc de muncă stabil! Se vede că descoperirea adevăratului conținut al acestui N abia urmează.

După prima frază care ne introduce în povestire, urmează *expoziția* eroului-povestitor. Această frază relevă dintr-o dată simptomele, care se vor transforma mai târziu în motivele active ale subiectului: simptomul general este cel al *plictiselii* și cele particulare care-l slujesc pe acesta – *pustietatea localității, lipsa de femei, lipsa unei „cârciumi ca lumea"*. Ele sunt date într-o ordine, pe care aș caracteriza-o ca *gradație*, poantată de ultimul termen: „... pe o întindere de douăzeci de verste împrejur nu găseai casă de om, suflet de femeie și nici o cârciumă ca lumea". În aceeași gradație poantată se prezintă aici în ordine cinci trăsături caracteristice ale eroului: „iar eu eram pe vremea aceea tânăr, voinic, clocotitor, zvânturatic și ... fără minte").

Aceste simptome se concretizează în două exemple *tipice* (generalizate), care ilustrează modul de viață al povestitorului.

Simptomul lipsei de femei se concretizează astfel: „Uneori întrezăreai o clipă la fereastra câte unui vagon, un căpșor de femeie, în timp ce stăteai smirna, ca o statuie, ținându-ți răsuflarea, până ce trenul se prefăcea într-un punct abia zărit".

Simptomul lipsei de cârciumi *ca lumea* se concretizează astfel: „Alteori turnai în tine cu nemiluita rachiul acela scârbos, până te îndobitoceai și nu mai știau cum trec ceasurile și zilele nesfârșit de lungi".

Tot aici, ca *fundal* general, se indică starea sufletească trezită de stepă: „Vara, învăluită în liniștea ei măreață, cu țârâitul adormitor al

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

greierilor și cu lumina străvezie a lunii de care nu te poți ascunde nicăieri, stepa mă copleșea cu o tristețe deznădăjduită; iarna, albeața neprihănită a întinderilor ei, nemărginirea-i rece, nopțile fără de sfârșit și urletul lupilor mă apăsau ca un vis urât".

Paragraful următor enumeră persoanele care trăiau în haltă („eu cu nevastă-mea, un telegrafist surd și scrofulos și trei paznici. Ajutorul meu, un tânăr bolnav de piept, se ducea adesea să se cauteîn oraș, unde rămânea luni în șir, lăsându-mi în grijă sarcinile pe care le avea la haltă, odată cu dreptul de a mă folosi de leafa lui") și prezintă trăsăturile generale ale vieții de fiecare zi a povestitorului: „Copii n-aveam, musafiri, țin minte, nu momeam până la mine măcar cu colaci, iar de mers la alții, nu mă puteam duce decât la colegii care slujeau pe aceeași cale ferată cu mine și asta numai o dată pe lună".

Toate acestea se concluzionează în simptomul central al plictiselii: „Într-un cuvânt, o plictiseală de moarte!"

Expoziția generală este terminată, totuși nu ni s-a comunicat încă totul, nu s-a dezvăluit totul. Soția eroului a fost numai amintită, în treacăt, alături de personaje care nu vor juca nici un rol în subiectul povestirii. Povestitorul trece la partea principală a subiectului treptat, frânând narațiunea prin dezvăluirea acestor momente ale expoziției nerostite până la capăt.

Începutul însuși al acestei părți narative nu este delimitat clar de partea *descriptivă*, de introducere, a povestirii: „Îmi amintesc de un An Nou pe care-l întâmpinam cu nevastă-mea". Aici nu se întâmplă încă nimic *excepțional*, care să iasă în prim plan, în comparație cu conținutul expunerii precedente. Totul pare să fie cufundat în fundalul cenușiu al expoziției generale. Simptomele plictiselii și rachiului (le vom numi convențional astfel) apar din nou: „Eu dădusem de dușcă vreo cinci păhărele cu rachiu cu laur și sprijinindu-mi în pumn capul greu, cugetam la plictiseala nesfârșită, fără de leac, a vieții mele". Și precum acest rachiu „scârbos" nu înlocuiește pentru povestitor lipsa „unei cârciumi ca lumea", la fel și simptomul lipsei de femei este subliniat de acea caracterizare a soției și a relațiilor dintre ea și soțul ei, prezentată aici, frânează narațiunea și completează lipsurile din expoziție: „iar nevastă-mea ședea lângă mine și mă mânca din ochi. Mă privea așa cum poate să privească numai o femeie a cărei singură comoară din lumea asta e un

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

bărbat frumos. Mă iubea nebunește, ca o roabă! Îmi iubea nu numai frumusețea sau sufletul, dar și păcatele, răutatea, plictiseala și până și cruzimea cu care o chinuiam dojenind-o la beție, când mă cuprindea o mânie oarbă pe care o revărsam asupra ei, pentru că nu aveam pe altcineva la îndemână".

Expoziția generală introductivă a fost completată, s-a spus totul până la capăt. Nu numai soția este caracterizată în relațiile ei cu soțul, dar pe parcurs, sub forma unei *caracterizări indirecte*, sunt prezentate o serie de trăsături, care detaliază și expoziția eroului (aspectul lui exterior frumos, răutatea lui, cruzimea etc.).

După această digresiune, povestitorul se întoarce la narațiune: „Cu toată plictiseala ce mă rodea, ne pregăteam să întâmpinăm neobișnuit de solemn Anul Nou și așteptam cu oarecare nerăbdare miezul nopții". Iată, în esență, primul *moment excitant* al narațiunii. Pe fundalul general al plictiselii au apărut, ca niște fulgere, noi simptome: *„neobișnuit de* solemn" și *„oarecare nerăbdare"* în așteptarea miezului nopții. Povestirea capătă o tensiune specifică: *subiectul se înnoadă*. Dar, această înnodare este din nou frânată de povestitor. *Aluzia* pare să fie estompată de explicația care însoțește noile simptome: „Și să vedeți de ce! Aveam – puse deoparte – două sticle de șampanie, șampanie veritabilă, cu eticheta „Veuve Cliquot"; comoara aceasta o câștigasem încă de cu toamnă de pe urma unui rămășag pe care-l făcusem cu șeful de linie la botezul copilașului său". Și această frânare este accentuată de o *comparație extinsă*: „Se întâmplă uneori, la câte-o lecție de matematici, când până și văzduhul amorțește de plictiseală, să intre pe fereastra clasei un fluturaș. Atunci băieții își întorc dintr-o dată capetele și încep să urmărească plini de vioiciune zborul fluturașului de parcă ar fi zărit *cine știe ce ființă nemaivăzută*; tot astfel *ne stăpâneau acum cugetele* și sticlele astea de șampanie, din cea mai *obișnuită*, care *nimeriseră pe negândite* în halta noastră".

Povestitorul a mascat înnodarea intrigii. A slăbit el oare prin aceasta tensiunea povestirii?

Șampania este simbolizată prin imaginea fluturașului; la rândul său fluturașul simbolizează „ceva nou, straniu". Șampania „ca fluturașul ne stăpânea acum cugetul". În spatele *acestor cuvinte* pur și simplu amuzante trebuie să se ascundă ceva *nou* și *straniu*: ne-o spune analogia

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

cu fluturașul. Și încă ceva: faptul că *simptomul* șampaniei apare încă din titlu, el concentrează asupra sa, în mod deosebit, atenția cititorului, îl face să se îndoiască că șampania este doar un accesoriu întâmplător al revelionului.

În sfârșit, în cea din urmă frază a acestui (al patrulea) paragraf, povestitorul trece la acțiunea însăși a nuvelei:

„Tăceam amândoi și aruncam căutături ba la ceas, ba la sticle".

„Când acul ceasornicului arăta douăsprezece fără cinci, m-am apucat să destup fără grabă una din sticle".

În continuare, povestirea se construiește din *episoade* (sau scene), însoțite de *dialoguri* și de *meditațiile monologate* ale eroului. Și una și cealaltă își au funcția precisă în compoziție, o parte fiind direcționate pe linia tensiunii *subiectului*, o altă parte urmărind caracterizarea eroului și, în acest fel, slujind *temei* nuvelei.

Primul episod: sticla destupată cade pe jos. Dialogul dintre soț și soție, care însoțește acest episod, conferă deîndată povestirii tensiune directă și acută.

„Fața-i pălise și exprima groază.

– Ai scăpat sticla? – m-a întrebat dânsa.

– Da. Am scăpat-o. Ei, și?

– Nu-i bine – spuse ea punând paharul pe masă și se îngălbeni și mai tare. – Semn rău! Să știi că în anul care vine o să ni se întâmple o nenorocire!

– Of, ce muiere-mi ești! – i-am răspuns eu cu un oftat. – Femeie deșteaptă și aiurezi ca o doică bătrână. Bea!

– Să dea Dumnezeu să fie doar o aiureală, dar... să știi că neapărat o să ni se întâmple ceva rău! Ai să vezi!

Și fără să-și moaie măcar buzele în pahar, s-a îndepărtat de masă și a căzut pe gânduri. Eu am îndrugat câteva fraze binecunoscute pe socoteala prejudecăților, am băut o jumătate de sticlă, m-am plimbat de câteva ori dintr-un colț în altul și am ieșit din casă".

Aici se termină primul episod.

Următoarele două pagini – plimbarea eroului noaptea de-a lungul căii ferate – nu formează un episod în sensul propriu al cuvântului, ci o componentă de tranziție, între două episoade. Este un fel de pauză a

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

subiectului: subiectul pentru un timp se retrage în tăcere în spatele cortinei și cedează locul temei sale.

Această parte de tranziție a povestirii constă din meditațiile monologate ale eroului, care alternează succesiv cu descrierea directă a naturii și alte imagini din timpul plimbării eroului.

Toate acestea nu sunt o umplutură a narațiunii care încalcă economia artistică, ele se încadrează ca o componentă organică în întregul nuvelei.

În *descrierile directe* pătrund treptat tot mai mult și mai mult elemente care urmăresc caracterizarea eroului, îmbogățind-o, și prin aceasta dezvoltând tema.

> *Prima descriere* – a nopții și a cerului nopții, a norilor, a lunii, a luminii ei – aproape că nu oferă încă material în acest sens. Dar *a doua descriere* – a plopului care „mă privi încruntat și trist, de parcă și-ar fi dat seama, *ca și mine*, de singurătatea lui" – ne introduce în interiorul sufletului eroului. O receptare și mai subiectivă colorează *a treia descriere* – a trenului care se apropie: „În depărtare prinseră a luci luminițe roșii. Drept spre mine venea un tren. Stepa adormită îi asculta uruitul. Gândurile ce mă frământau erau atât de amare, încât mi se părea că le rosteam cu voce tare și că tânguirile telegrafului și vuietul trenului nu sunt altceva decât glasul lor". Această gradație este accentuată și mai mult de *al patrulea paragraf descriptiv*, unde descrierea trenului care a trecut în grabă este abia colorată psihologic, dar ea se întrepătrunde cu partea paragrafului (descriptivă ca formă exterioară) în care omul se autocaracterizează în plan spiritual adăugând noi trăsături: „Trenul trecu zgomotos pe lângă mine, în zborul lui nebun, trimițându-mi o clipă, nepăsător, sclipirile roșii ale ferestrelor... Gândurile triste nu mă părăseau. Și deși sufletul mi-era plin de amărăciune îmi amintesc că mă străduiam parcă dinadins să mă gândesc la tot ce e mai trist și mai întunecat. Știți, oamenii mărginiți și plini de mândrie deșartă au clipe când simt un fel de plăcere la gândul că sunt nenorociți; ba fac paradă față de el înșiși, de suferința lor!" În același timp, acest paragraf pare să tragă o concluzie la meditațiile monologate ale eroului din timpul plimbării sale.

Toate aceste paragrafe monologate, care alternează cu cele descriptive, dezvoltă ideea superstiției de care este stăpânită soția povestitorului:

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

„Să știi că în anul care vine o să ni se întâmple o nenorocire!" Ideea pune stăpânire și pe erou, străbătându-i ca un laitmotiv meditațiile. Ea devine un prilej ca să-și revadă în minte și propriul *trecut* – din anii copilăriei până la căsătorie – ca o motivare a faptului că de vreme ce în viață nu cunoscuse nimic în afară de insuccese și nenorociri „ce rău mi s-ar putea întâmpla?" Este o modalitate originală riguros motivată de o introducere în *Vorgeschichte* în nuvela lui Cehov. Ea este necesară – această *Vorgeschichte* – și poate dezvălui tema acestui *„vântură-lume"*. În meditațiile despre sine însuși, chipul lui de „vântură-lume" prinde contururi tot mai clare.

„Tinerețea mi s-a irosit în van, s-a prăpădit ca un muc de țigară nefolositor, din liceu m-a dat afară... M-am născut dintr-un neam de boieri, dar n-am căpătat nici o creștere, nici învățătura cuvenită... N-am nici casă, nici rude, nici prieteni și nici meserie. Nu-s în stare de nimic și acum, bărbat în toată puterea, sunt bun doar să fiu șeful unei halte nenorocite".

Iar în următorul fragment, în același mod se motivează caracterizarea, în sfârșit dezvoltată, a soției. Până acum ea nu ne fusese înfățișată, dar pentru cele ce vor urma (pentru nodul nuvelei) este important să știm că, în timp ce povestitorul în această perioadă a vieții sale era „în puterea tinereții, plin de vlagă", soția lui „s-a scofâlcit, a îmbătrânit, s-a prostit, din creștet până-n tălpi, e îmbibată de prejudecăți. Dragostea ei dulceagă, sânii căzuți și ochii stinși nu-mi mai spun nimic".

Acest conținut al plimbării află o concluzie în cuvintele: „Unele din cugetările mele aveau un temei, dar altele erau caraghioase, umflate, iar întrebarea « ce rău mi s-ar mai putea întâmpla? » *avea în ea ceva copilăros și provocator"*. Această ultimă variație a laitmotivului este de data aceasta dublată de o anumită neliniște.

Pauza subiectului a fost completată cu destul material tematic, narațiunea pare să se fi copt pentru un nou episod, și pregătirea faptică îi este dată: trenul a venit și a adus, într-adevăr, ceva „nou și straniu" sugerat de metaforele „fluturașului" și „șampaniei".

Eroul se întoarce din plimbarea sa și ultimul *fragment descriptiv, al cincilea*, încheie toată această parte de tranziție a povestirii care corespunde simetric *primei descrieri*. Imaginea lumii însoțite de doi nourași prezentă în ambele fragmente este însoțită de o interpretare simbolică lesne de descifrat.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Primul fragment: „Afară era o noapte geroasă și liniștită, de o frumusețe rece și mândră. Luna și doi nourași pufoși de lângă ea încremeniseră ca țintuiți în înaltul cerului, drept deasupra haltei, și păreau să aștepte ceva..."

Ultimul fragment: „Cei doi nourași se depărtaseră puțintel între timp și stăteau acum ceva mai încolo, *cu aerul de a-și împărtăși în șoaptă o taină despre care luna n-ar trebui să afle.* O adiere ușoară de vânt trecu prin stepă, aducând cu ea zgomotul îndepărtat al trenului".

Să ne întoarcem la subiect.

Al doilea și ultimul episod este apariția musafirului (a mătușii soției) în casa eroului. Acest episod este împărțit în două scene. La început este *scena introductivă*. Ea constă din dialogul dintre soț și soție. Rolurile lor s-au schimbat: soția nu mai este stăpânită de presimțiri. „În pragul casei îmi ieși înainte nevasta. Ochii ei râdeau vesel și pe față i se citea o bucurie". Acest dialog face să crească tensiunea povestirii printr-un procedeu aparte; cititorul pare a fi îndrumat pe *un drum greșit:* soțul, nu soția, este nemulțumit de apariția musafirului.

„Cred că m-am posomorât la chip, pentru că nevastă-mea mi-a șoptit grăbită, de data asta fără nici un zâmbet:

– De bună seamă că-i cam ciudată venirea ei, dar tu, Nikolai, nu te supăra! Fii îngăduitor, gândește-te că-i tare nenorocită" etc.

„Fără să înțeleg o iotă din toate astea, mi-am pus haina nouă și m-am dus să-mi cunosc « mătușa » ".

De această replică este legată *a doua și ultima scenă*. Iată componentele ei: *în primul rând*, caracterizarea directă a „mătușii", care acționează direct cu eroul, asupra situației, și prin situație asupra eroului, și care include elemente din *Vorgeschichte*.

„La masă ședea o femeie mărunțică, cu ochii mari și negri. Masa, pereții cenușii, canapeaua butucănos lucrată... într-un cuvânt toate, până la cel din urmă firicel de praf din odaie, păreau că au întinerit și au prins viață în preajma acestei ființe *proaspete* și tinere, care răspândea în jurul ei o mireasmă amețitoare și care părea să întruchipeze păcatul... Nu mai era nevoie să-mi spună că a fugit de la bărbatul său, care-i bătrân și tiran, pe când ea e bună și veselă. Am înțeles totul de la prima vedere" etc.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

În al doilea rând, dialogul, numai două fraze!

„– N-am știut până acum că am un nepoțel așa de voinic! mi-a spus dânsa, întinzându-mi mâna și zâmbind.

– Nici eu n-am știut că am o mătușă atât de drăguță! i-am răspuns eu".

Cu asta s-a spus totul. Ritmul expunerii se accelerează, povestirea se îndreaptă rapid către sfârșit. „Și iar ne-am așezat la masă. Dopul a sărit cu o pocnitură răsunătoare din cea de-a doua sticlă și mătușica mea a băut pe nerăsuflate o jumătate de pahar de șampanie, iar când nevastă-mea a ieșit din odaie, n-a mai făcut nazuri și a golit un pahar întreg. Eu eram beat de vin și de apropierea femeii".

Încheierea nuvelei constă din *Nachgeschichte* realizată la început sub forma unui fel de trecere sub tăcere:

„*Nu-mi amintesc ce-a mai fost...* Cine vrea să știe cum începe dragostea, n-are decât să citească romane și povestiri lungi. Eu unul o spun pe scurt și tot cu vorbe luate din romanța asta prostească:

Mi-ați ieșit în drum
Dar nu-ntr-un ceas bun..."

după care urmează o generalizare metaforică și concisă:

„Și toate s-au dus la dracu', s-au răsturnat cu susu-n jos. Îmi amintesc de un vârtej năprasnic, turbat, care m-a răsucit și m-a purtat ca pe un fulg. Multă vreme a durat vârtejul și la urmă a șters de pe fața pământului și nevastă, și mătușică, ba chiar și toată puterea mea. *Din halta-n pierdută-n stepă, m-a aruncat, după cum vedeți aici, în strada asta întunecoasă*".

Aici este *la pointe* vie, direct exprimată a întregii nuvele. Efectul ei principal constă în faptul că ea realizează cadrul situațional al întregii povestiri și ni-l arată pe povestitor că e un vântură-lume. Totul a fost ascuns până acum, până în ultimul moment al narațiunii, iar acest ultim moment aruncă o lumină nouă, instantanee, ca un fulger peste întreaga nuvelă, luminând totul dintr-o dată. Încadrarea situațională, faptul că nuvela *se povestește* într-o „stradă întunecoasă" definesc trăsătura principală a acestui „vântură-lume". De aici decurge în mod organic și forma deosebit de originală de încadrare a povestirii, pe care cititorul o descoperă abia după ce i-a trecut prin fața ochilor întregul tablou încadrat.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Căci, de fapt, conținutul nuvelei este definit de faptul că eroul ei a devenit „vântură-lume" ca rezultat al *unui eveniment excepțional* din viața sa.

Dar nuvela are și un final. Acesta constă dintr-o singură frază, adresată ascultătorilor: „Și acum spuneți-mi! mai poate să mi se întâmple și altă nenorocire?" Cea de-*a doua pointe* a nuvelei este exprimată deschis. Specificul ei constă în aceea că ea repetă ironic laitmotivul care a trecut prin toată nuvela și pe care s-a întemeiat tensiunea subiectului. Subiectul nuvelei a constituit răspunsul în aceeași întrebare pe care și-o punea eroul încă înainte de a fi devenit vântură-lume. Dar acum ce răspuns mai poate fi? Subiectul s-a sfârșit și a inclus toată viața eroului. O altă nuvelă nu se mai poate dezvolta. Totul a fost spus până la capăt.

*

Care este construcția generală a nuvelei *Șampania*?

Nucleul subiectului îl formează un fel de „aventură în noaptea de revelion". Această aventură este compusă din două episoade care se află într-o relație construită după schema întrebare și răspuns, ghicitoare și dezlegare, așteptare și rezultat. Într-un cuvânt, schema tensională a *subiectului* este constituită din doi membri. Dar, arhitectonica nuvelei în ansamblu nu are o simetrie clară. Între cele două episoade principale se găsește o parte de tranziție (plimbarea eroului noaptea de-a lungul căii ferate), care este centrală în nuvelă și după locul pe care-l ocupă și după conținutul său semantic. Fără să impulsioneze subiectul, fără să fie în sensul exact al cuvântului un episod, ea *este echivalentă cu nodul* nuvelei. Ceea ce a fost exprimat sub forma presimțirii superstițioase de soția eroului cu privire la nenorocirea care se va abate asupra lor și a dat încărcătura semantică primului episod (sticla de șampanie care cade), se *condensează* în meditațiile eroului expuse sub formă de monolog în timpul plimbării făcute noaptea. Importanța dinamică a acestei *părți* de mijloc a nuvelei este condiționată tocmai de faptul că neliniștea „plină de superstiții" a soției trece treptat asupra soțului sigur de el. Rolurile lor s-au schimbat, și *deznodământul*, care este dat de cel de-al doilea episod, apare neașteptat de două ori.

Introducerea și încheierea nuvelei conțin expoziția generală și *Nachgeschichte*, dar multe lucruri din materialul expozițional capătă desfășurare pe măsura nevoilor, în partea principală a povestirii, precum și *Vorgeschichte*. Prima și ultima frază a nuvelei realizând începutul și finalul, închid întreaga structură simetrică și completă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Astfel, în acest *model* de nuvelă, de o tehnică în cel mai înalt grad rafinată, observăm același schelet simplu, aceleași principii structurale generale, astfel încât, din punct de vedere morfologic, întocmai ca și nuvela lui Maupassant, ea aderă la tipul nuvelă boccaccian, ce poate fi socotit fenomen primar.

Componentele de bază ale acestei structuri nuvelistice pot fi enumerate, dar varietatea lor de combinații, ca și funcțiuni artistice, este infinită ca și viața. Iată de ce, analizând construcția nuvelei și arătând unicitatea ei, ca specie artistică, nu avem în vedere în nici un caz o normă exterioară, împietrită, moartă, după care ar trebui scrise sau povestite nuvelele.

„Gestaltenlehre ist Verwandlungslehre"

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

TIPURI DE NARAȚIUNE*

AM VĂZUT că autorul nu poate evita retorica; el își poate alege doar tipul de retorică pe care să-l utilizeze. Nu-i stă în putere să afecteze sau nu evaluările cititorilor prin selectarea modalităților narative; tot ce depinde de el e să o facă temeinic sau de mântuială. După cum dramaturgii au știut dintotdeauna, chiar și cea mai pură dintre drame, nu este pur dramatică în sensul de a fi în întregime prezentată, în întregime arătată ca având loc pe moment. Trebuie avute întotdeauna în vedere „relațiile", așa cum le-a numit Dryden, și oricât s-ar strădui autorul să ignore faptul buclucaș, „unele părți ale acțiunii sunt mai potrivite spre a fi reprezentate, altele spre a fi relatate"[1]. Relatate, însă de către cine ? Dramaturgul trebuie să hotărască, iar cazul romancierului diferă doar prin aceea că opțiunile sale sunt mai numeroase.

Dacă trecem în revistă numeroasele procedee narative ale romanului, pe care le cunoaștem, încercăm în curând sentimentul jenant al inadecvării pe care o demonstrează clasificarea noastră tradițională a „punctului de vedere" în trei sau patru categorii, variabile numai sub raportul „persoanei" și gradului de omniscienţă. Dacă înșiruim numele a trei sau patru mari naratori – să zicem, Cid Hamete Benengeli al lui Cervantes, Tristram Shandy, „Eul" din *Middlemarch*, și Strether, prin a cărui viziune ne parvine mare parte din *Ambasadorii*, ne dăm seama că, descriindu-i pe oricare dintre ei în baza criteriilor „persoanei întâi" și „omniscienței", nu vom afla nimic cu privire la modul în care diferă unul de altul, sau cauzele reușitei lor prin comparație cu alții care, descriși în aceiași termeni, eșuează[2]. Ar merita, deci, osteneala să încercăm un sinopsis

* Apărut 1961. În RETORICA ROMANULUI, Editura Univers, București 1976. Trad. Alina Clej și Ștefan Stoenescu, p. 194-213. (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

mai cuprinzător al formelor pe care le poate asuma vocea auctorială, rezumând atât cele spuse în capitolele anterioare cât și contruind o bază pentru părțile II și III.

PERSOANA

Poate că distincția cea mai solicitată în critică este aceea care ia în considerare persoana. A constata că o povestire este relatată la persoana întâi sau a treia[3], nu ne spune mare lucru, atât timp cât nu devenim mai precișii descriind relația dintre calitățile particulare ale naratorilor și efectele specifice. Este adevărat că alegerea primei persoane este uneori nemeritat de limitativă; dacă „eul" nu beneficiază de un acces adecvat la informația necesară, autorul poate fi antrenat pe panta improbabilităților. Există însă și alte efecte care, în anumite cazuri, pot dicta opțiunea. Nu te poți aștepta ca, o distincție în baza căreia toate operele ficționale sunt împărțite în două sau trei mormane, să-ți ofere criterii utile. În această grămadă zărim pe *Henry Esmond*, „Balerca de Amontillado", *Călătoriile lui Gulliver* și *Tristram Shandy*. În cealaltă grămadă avem *Bâlciul deșertăciunilor, Tom Jones, Ambasadorii* și *Mândră lume nouă*. Dar în *Bâlciul deșertăciunilor* și în *Tom Jones* comentariul este la persoana întâi, aducând adesea mai mult cu efectul de intimitate din *Tristram Shandy*, decât cu cel din multe lucrări narate la persoana a treia. La fel efectul *Ambasadorilor* este mult mai apropiat de cel al romanelor scrise la persoana întâi, întrucât Strether, în mare măsură „narează" propria sa poveste, deși referirile la el se fac la persoana a treia.

Altă dovadă că această distincție este mai puțin importantă decât s-a pretins adesea reiese și din faptul că toate distincțiile funcționale ce vor urma se aplică la fel de bine, atât narațiunii la persoana întâi, cât și narațiunii la persoana a treia.

NARATORII DRAMATIZAȚI ȘI NEDRAMATIZAȚI

Poate că diferențele cele mai importante pentru efectul narativ provin din dramatizarea sau non-dramatizarea naratorului în sensul dobândirii unei autonomii depline, sau din împărtășirea sau nu a convingerilor și caracteristicilor autorului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Autorul implicat („alter ego"-ul autorului). Chiar și în romanul în care nu există un narator dramatizat, se crează imaginea implicită a unui autor care stă în culise, fie în calitate de regizor, păpușar sau un Dumnezeu indiferent, curățindu-și în liniște unghiile. Acest autor implicat este întotdeauna distinct de „omul real" – indiferent cum l-am lua – care își crează o versiune superioară a sinelui său, un „alter ego", la fel cum își crează opera (cap. III)[4].

În măsura în care un roman nu se referă direct la autorul său, nu va exista nici o distincție între el și naratorul implicat, nedramatizat; în povestirea lui Hemingway *Ucigașii*, de pildă, nu există alt narator decât „alter ego"-ul implicat pe care Hemingway și-l crează în timp ce scrie.

Naratorii nedramatizați. De obicei povestirile nu sunt atât de riguros impersonale precum „Ucigașii"; majoritatea povestirilor sunt prezentate ca filtrându-se prin conștința unui povestitor, fie el un „eu" sau un „el". Chiar și în dramă, ceea ce ni se oferă este narat de cineva, și adesea suntem tot atât de interesați de efectul produs asupra minții și inimii naratorului pe cât suntem de *cele ce ni se mai* comunică de către autor. Când Horatio ne povestește de prima sa întâlnire cu stafia, în *Hamlet*, propriul său caracter, deși nu ne este niciodată descris, reprezintă pentru noi un lucru important pe timpul audiției. În roman, de îndată ce ne întâlnim cu un „eu", suntem conștienți de prezența unei minți active ale cărei vederi asupra experienței se vor interpune între noi și eveniment. Când nu există un asemenea „eu", ca în cazul *Ucigașilor*, cititorul neexperimentat poate comite greșeala de a crede că povestirea îi parvine nemediat. Dar o atare greșeală este exclusă din momentul în care autorul, în mod explicit, plasează un narator în povestire, chiar dacă acestuia nu i se acordă nici un fel de caracteristici personale.

Naratorii dramatizați. Într-un anume sens, până și cel mai reticent narator devine dramatizat, de îndată ce se referă la sine însuși, prin „eu" sau când, asemenea lui Flaubert, ne spune că „noi" ne aflam în clasă când a intrat Charles Bovary. Dar multe romane își dramatizează naratorii până în cele mai mici detalii, transformându-i în personaje care sunt tot atât de însuflețite ca cele despre care ne relatează (*Tristram Shandy, În căutarea timpului pierdut, Inima întunericului, Dr. Faust*). În asemenea opere naratorul este adesea radical diferit de autorul implicat care îl

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

creează. Evantaiul tipurilor umane ce au fost dramatizate ca naratori, este aproape tot atât de larg ca evantaiul celorlalte personaje – trebuie să spunem „aproape", pentru că există personaje care nu au calificarea deplină pentru a putea nara, ori „reflecta" o povestire (Faulkner poate folosi idiotul pentru una din părțile romanului său, numai pentru că există celelalte trei părți spre a sublinia și clarifica bolmojala idiotului).

Nu trebuie să uităm că mulți naratori dramatizați nu sunt niciodată etichetați în mod explicit ca atare. Într-un anumit sens fiece cuvântare, fiece gest narează; majoritatea operelor conțin naratori deghizați care sunt folosiți pentru a spune publicului tot ce are nevoie să știe, în timp ce par pur și simplu a-și juca până la capăt rolurile.

Deși naratorii deghizați de acest tip, sunt rareori etichetați atât de explicit ca Dumnezeu din *Cartea lui Iov*, ei vorbesc adesea cu o autoritate comparabilă cu cea a lui Dumnezeu. Mesagerii ce se întorc să povestească ce a spus oracolul, soțiile ce se străduiesc să-și convingă soții că afacerile nu sunt etice, servitorii devotați ai casei dojenind tinerele vlăstare neînfrânate - toate acestea au adesea un efect mai mare asupra noastră decât asupra auditorilor oficiali; regele își vede încăpățânat mei departe de căutările sale, soțul încheie tranzacția, tânărul demnat se repede spre iad, de parcă nu s-ar fi spus nimic, iar noi știm ce știm - și tot atât de sigur de parcă autorul însuși sau naratorul său oficial, ne-ar fi spus-o. „Îți râde în față, frate", i se adresează Cleante lui Orgon, în *Tartuffe*, „și sincer, fără să vreau să te mânii, trebuie să recunosc că are dreptate. Cine a mai pomenit un asemenea capriciu ?... Se vede că ești nebun, frate-meu, pe legea mea!"[5]. Și în tragedie există de obicei un cor, un prieten, sau chiar un ticălos slobod la gură, care să spună adevărul, prin contrast cu erorile tragice ale eroului.

Cei mai de seamă naratori nerecunoscuți ca atare din romanul modern sunt „centrii de conștiință" de persoana a treia prin intermediul cărora autorii filtrează narațiunile. Fie că asemenea „reflectori", așa cum i-a numit James uneori, sunt oglinzi fin șlefuite reflectând o experiență mentală extrem de complexă, fie că sunt „obiectivele camerelor de luat vederi", cam tulburi și condiționate de simțuri, în care abundă romanul de după James, ei îndeplinesc precis funcția naratorilor recunoscuți ca atare - deși pot marca intensități care să le aparțină în exclusivitate:

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Gabriel nu se duse până la ușă cu ceilalți. Se afla într-o porțiune întunecată a holului și privea în sus de-a lungul scării interioare. O femeie stătea în picioare pe una din ultimele trepte ale primului șir, învăluită și ea de umbră. Nu-i putea vedea fața dar îi vedea carourile de culoarea teracorei și a rozului de somon de pe fustă pe care întunericul le făcea să pară alb-negru. Era soția sa. Stătea aplecată pe balustradă, ascultând ceva anume... Se întreba în sinea lui ce o fi simbolizând o femeie care stă pe scări, în întuneric, ascultând o muzică îndepărtată / *Cei morți*, de Joyce/.

Avantajele incontestabile, pentru anumite scopuri, ale acestei metode, au furnizat una din temele dominante din critica modernă. Într-adevăr, atâta vreme cât atenția ni se concentrează asupra unor calități precum naturalețea și însufleţirea, avantajele par copleșitoare. Numai în momentul în care ne desprindem de postulatul la modă, potrivit căruia toate operele ficționale valoroase încearcă să realizeze același gen de iluzie însufleţită, în același mod, suntem siliți să-i recunoaștem dezavantajele. Reflectorul de persoana a treia este doar o modalitate printre multe altele, adecvată dobândirii anumitor efecte, dar greoaie și chiar dăunătoare când se urmăresc altele (cap. XI-XIII, mai jos).

OBSERVATORII ȘI AGENȚII NARATORIALI

Printre naratorii dramatizați există simpli observatori („eul" din *Tom Jones, Egoistul, Troilus și Cresida*) și există agenți naratoriali care produc un oarecare efect măsurabil asupra cursului evenimentelor (de la implicarea minoră a lui Nick în *Marele Gatsby*, trecând prin extinsa activitate de predare-primire desfășurată de Marlow, în *Inima întunericului*[6], până la rolul central jucat de Tristram Shandy, Moll Flanders, Huckleberry Finn, și – la persoana a treia - Paul Morel, din *Fii și îndrăgostiți*). Evident, nu orice reguli pe care le-am putea descoperi în legătură cu observatorii se pot aplica agenților naratori, totuși distincția se face arareori în discuțiile asupra punctului de vedere (cap. XII).

SCENA ȘI REZUMAREA

Toți naratorii și observatorii, fie de parsoana întâi, fie de a treia, pot să ne transmită povestirile lor, mai cu seamă sub forma *scenei*

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

(*Ucigașii*, *Vârsta ingrată*, operele lui Ivy Compton-Burnett și Henry Green) sau mai cu seamă, sub forma *rezumatului* sau a „tabloului" în terminologia lui Percy Lubbock (povestirile aproape exclusiv non-scenice ale lui Addison, publicate în *The Spectator*) sau, cel mai adesea, sub forma unei *combinații între cele două*.

Asemenea distincției aristotelice dintre modalitatea dramatică și cea narativă, distincția modernă și întrucâtva diferită dintre prezentare și povestire, acoperă întreg terenul. Dificultatea rezidă în prețul acestei acoperiri exhaustive: imprecizia crasă. Naratori de toate felurile și de toate nuanțele trebuie, fie să raporteze pur și simplu dialogul, fie să-l sprijine cu „indicații scenice" și descrieri de cadru. Dar când ne gândim la efectul radical diferit al unei scene relatate de Huck Finn, cu cel al unei scene relatate de Montresor, personajul lui Poe, constatăm că însușirea de a fi „scenic" ne sugerează foarte puține în legătură cu efectul literar. Și să comparăm încântătorul rezumat oferit pentru doisprezece ani pe două pagini din *Tom Jones* (Cartea a III-a, cap. I) cu plictisitoarea prezentare a numai zece minute de conversație neabreviată ieșită din mâinile unui Sartre, atunci când permite pasiunii sale pentru „realismul durativ" să-i dicteze, în locul cuvenitului rezumat, o scenă. După cum s-a arătat în capitolele I și II, contrastul dintre scenă și rezumare, dintre prezentare și povestire, are, după toate probabilitățile, puține șanse să fie util atât timp cât nu vom specifica tipul de narator care furnizează scena sau rezumatul.

COMENTARIUL

Naratorii care își permit atât să povestească, cât și să prezinte se deosebesc foarte mult între ei în raport cu cantitatea sau cu genul de comentariu care este permis în plus față de relatarea directă prin scenă și rezumat. Un astfel de comentariu poate, desigur, să se extindă asupra oricărui aspect al experienței umane, și poate fi pus în relație cu problema centrală în nenumărate feluri și în grade diferite. A-l trata ca pe un procedeu izolat înseamnă a ignora diferențele importante dintre comentariul pur ornamental, comentariu care servește un țel retoric dar nu face parte din structura dramatică, și comentariul care se constituie în parte integrantă a structurii dramatice, ca în Tristram Shandy (cap. VII-VIII, mai jos).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Neluând în seamă distincția dintre observatorii și agenții naratoriali de toate tipurile, se instituie distincția dintre *naratorii conștienți de condiția lor* (cap. VIII), conștienți de sine ca scriitori (*Tom Jones, Tristram Shandy*; *Turlele din Barchester, De veghe în lanul de secară, În căutarea timpului pierdut, Dr. Faust*), și naratori sau observatori care doar extrem de rar se apucă să discute probleme de bucătăria scrisului (*Hucklebbery Finn*) sau care par a nu fi conștienți de faptul că scriu, gândesc, vorbesc sau „reflectă" o operă literară (*Străinul* lui Camus, *Tunsoarea* lui Lardner, *Victima* lui Bellow).

VARIAȚIILE DISTANȚEI

Dacă sunt sau nu implicați în acțiune ca agenți sau ca obiecți, naratorii și reflectorii de persoana a treia se deosebesc sensibil între ei, potrivit gradului de distanță care-i separă de autor, cititor și celelalte personaje ale povestirii. În orice act al lecturii subzistă implicit un dialog între autor, narator, celelalte personaje și cititor. Fiecare dintre cei patru se pot înscrie, în relațiile lor cu fiecare dintre ceilalți, de-a lungul unei axe a valorilor morale, intelectuale, estetice, și chiar și fizice, variind de la identificare la opoziția totală. (Reacționează oare cititorul bâlbâit la bâlbâiala lui H.C. Earwicker, la fel cum reacționez eu ? Sigur că nu). Elementele discutate de obicei la capitolul „distanțare estetică" intervin aici desigur; distanța în timp și spațiu, diferențere de clasă socială sau în materie de convenții vestimentare sau de limbaj - acestea, și multe altele, servesc pentru a ne controla senzația de hârtie și alte efecte scenice nerealiste din unele drame moderne au avut un efect „alienant". Nu trebuie însă să le confundăm pe acestea cu efectele nu mai puțin importante ale calităților și convingerilor personale ale autorului, cititorului, naratorului și ale tuturor celorlalți de pe lista personajelor.

1. *Naratorul* poate fi mai mult sau mai puțin distanțat de *autorul implicat*. Distanța poate fi de natură morală (Jason față de Faulkner, bărbierul față de Lardner, naratorul din *Jonathan Wild* față de Fielding. Poate fi de natură intelectuală (Twain și Huck Finn, Sterne și Tristram Shandy discutând influența pe care o au nasurile, Richardson și Clarissa).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Poate fi fizică sau temporală; majoritatea autorilor sunt distanțați chiar și de cei mai versați naratori întrucât se presupune că ei știu cum „se va încheia totul în cele din urmă". Și așa mai departe.

2. *Naratorul* poate fi de asemenea mai mult sau mai puțin distanțat de *personajele* din povestirea pe care o istorisește. El poate diferi moral, intelectual (naratorul matur și sinele său mai tânăr din *Marile speranțe* sau din *Redburn*); din punct de vedere moral și intelectual (Fowler, naratorul și Pyle, americanul din *Americanul liniștit* de Graham Greene, ambii detașându-se radical de standardele autorului dar evoluând în direcții diferite); din punct de vedere moral și emoțional (în *Colierul* lui Maupassant și în *Călugărițele luând micul dejun*, de Huxley, în care naratorii acuză o implicare afectivă mai redusă decât cea pe care o așteaptă Maupassant și Huxley din partea cititorilor); și așa mai departe trecând prin fiecare trăsătură caracteristică posibilă.

3. *Naratorul* poate fi mai mult sau mai puțin distanțat de standardele proprii ale *cititorului*; de pildă, din punct de vedere fizic și afectiv (Kafka, *Metamorfoza*); moral și emoțional (Pinkie din *Brighton Rock*, avarul din *Cuibul de vipere*, al lui Mauriac, și mulți alți degenerați morali pe care romanul modern a reușit să-i recupereze ca ființe umane convingătoare).

Odată cu repudierea narațiunii omnisciente, și confruntați cu limitările inerente ale naratorilor creditabili dramatizați, nu mai surprinde pe nimeni faptul că autorii moderni au experimentat naratori necreditabili ale căror caracteristici se schimbă pe parcursul operelor pe care le narează. De când Shakespeare a învățat lumea modernă ceea ce vechii greci neglijaseră prin neluarea în seamă a schimbărilor suferite de personaj (a se compara *Macbeth* și *Lear* cu *Oedip*), povestirile axate pe dezvoltarea sau degenerarea caracterelor, au devenit din ce în ce mai populare. Dar aceasta s-a întâmplat de abia în momentul când autorii au descoperit posibilitățile depline ale reflectorului de persoana a treia prin care au putut arăta în mod pregnant cum se schimbă un narator *pe măsură ce povestește*. Pip devenit matur, în *Marile speranțe*, este prezentat ca un om generos a cărui inimă se află tot acolo unde se presupune că se află și inima cititorului; el își urmărește sinele său tânăr cum se desprinde și se depărtează de cititor, ca să zicem așa, și apoi cum se apropie din nou. Reflectorul de persoana a treia poate fi însă arătat, din punct de vedere

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

tehnic, la timpul trecut, el aflându-se de fapt prezent înaintea ochilor noștri și deplasându-se înspre și dinspre valorile prețuite de cititor. Autorii din secolul al douăzecilea au procedat într-o astfel de manieră de parcă ar fi foat aproape hotărâți să exploateze la maximum toate formele de intrigă bazate pe asemenea deplasări: pornește departe și isprăvește departe; pornește de aproape, se deplasează departe, isprăvește aproape; pornește departe, se deplasează și mai departe; ș.a.m.d. Poate cele mai caracteristice totuși au fost realizările uluitoare din prima formă în cadrul căreia se recurge la personaje extrem de antipatice, cum ar fi Mink Snopes al lui Faulkner, pe care le transformă, atât prin schimbări caracterologice cât și prin manevre tehnice, în personaje demne și puternice. Ducem o lipsă acută de studii exhaustive asupra diferitelor forme de intrigă care au rezultat de pe urma acestui tip de distanță mobilă.

4. *Autorul implicat* poate fi mai mult sau mai puțin distanțat de *cititor*. Distanța poate fi intelectuală (autorul implicat din *Tristram Shandy*, a nu se identifica, desigur, cu Tristram, mai interesat și mai cunoscător în ale învățăturii clasice esoterice decât oricare dintre cititorii săi), morală (operele lui Sade) sau estetică. Din punctul de vedere al autorului, o lectură corespunzătoare a cărții sale trebuie să elimine toate distanțările dintre standardele de bază ale autorului său implicat, și standardele cititorului postulat. Foarte adesea există de la bun început o distanțare fundamentală insignifiantă; Jane Austen nu trebuie să se ostenească spre a ne convinge că mândria și prejudecățile sunt indezirabile. O carte slabă, pe de altă parte, se recunoaște foarte ușor deoarece autorul implicat ne cere să judecăm potrivit unor standarde pe care nu putem să le acceptăm.

5. *Autorul implicat* (purtându-l și pe cititor cu el) se poate distanța mai mult sau mai puțin de *celelalte personaje*. La fel, distanța se poate înregistra pe oricare axă a valorilor. Unii autori de succes își țin majoritatea personajelor foarte „departe" în toate privințele (Ivy Compton-Burnett), și pot acționa extrem de deliberat, după cum observă William Empson în legătură cu T.F. Powys, spre a menține o artificialitate care să le rețină personajele „la mare distanță de autor"[7]. Alții prezintă o gamă mai largă, de la departe la aproape, de-a lungul unei multitudini de axe. Jane Austin, de pildă, prezintă o gamă largă de judecăți morale (de la aprobarea aproape completă a lui Jane Fairfax din *Emma*, la disprețul

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

pentru Wickham din *Mândrie și prejudecată*), de înțelepciune (de la Knightley la D-ra Bates sau Dna. Bennet), de gust, de tact, de sensibilitate.

Este evident că pe fiecare din aceste scări exemplele mele nu acoperă nici pe departe toate posibilitățile. Ceea ce denumim „implicare" sau „simpatie" sau „identificare", se compune de obicei din multe reacții față de autor, naratori, observatori și alte personaje. Iar naratorii pot diferi de autorii lor sau de cititori prin diverse tipuri de implicare sau detașare, variind de la preocuparea personală adâncă (Nick din *Marele Gatsby*, Mac-Kellar din *Senatorul din Ballantrae*, Zeitblom din *Dr. Faust* la o detașare afabilă, sau ușor amuzată, sau pur și simplu curioasă (*Declin și prăbușire* de Evelyn Waugh).

Pentru critica aplicată, cea mai importantă dintre aceste tipuri de distanțare, este probabil aceea dintre naratorul failibil sau necreditabil și autorul implicat care îl atrage pe cititor de partea sa în judecarea naratorului. Dacă rațiunea, pentru a discuta punctul de vedere, este aceea de a afla cum se relaționează față de efectele literare, atunci calitățile morale și intelectuale ale naratorului sunt cu siguranță mai importante pentru judecata noastră decât faptul că ne referim la „eu" sau „el", sau dacă este privilegiat sau limitat. Dacă se descoperă că nu este demn de încredere, atunci efectul total al operei pe care o lansează înspre noi este transformat.

Terminologia noastră cu privire la acest tip de distanțare a naratorilor este aproape disperat de inadecvată. Din lipsa unor termeni mai buni, am desemnat un narator drept *creditabil* atunci când vorbește sau acționează în concordanță cu standardele operei (adică cu standardele autorului implicat) și *necreditabil,* atunci când nu se comportă astfel. Este adevărat că majoritatea marilor naratori creditabili cultivă extensiv ironia circumstanțială, și astfel sunt „necreditabili" în sensul că sunt potențial amăgitori. Dar ironia dificilă nu ajunge să facă un narator necreditabil. Nici nu este necreditabilitatea sa în mod curent o chestiune de a nu spune adevărul, deși naratorii, deliberat înșelători, au constituit una din resursele majore ale unor romancieri moderni (*Căderea* lui Camus, *Copilul natural* al lui Calder Willingham etc.)[8]. Este cel mai adesea vorba de ceea ce James denumește *inconștiență*; naratorul greșește, sau crede că posedă calități pe care autorul i le contestă. Sau, ca în *Huckleberry Finn*, unde naratorul pretinde a fi în mod firesc rău, în timp ce autorul îi laudă virtuțile în ascuns.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Naratorii necreditabili diferă astfel simțitor între ei, depinzând de cât de departe și în ce direcție se deplasează față de standardele autorului; termenul mai vechi de „ton", ca și cel în circulație, de „ironie" și „distanță", acoperă multe efecte pe care trebuie să le distingem. Unii naratori, precum Barry Lyndon, sunt plasați cât mai „departe" cu putință de autor sau de cititor, în privința fiecărei virtuți, cu excepția unui gen de vitalitate interesantă. Alții, ca Fleda Vetch, reflectorul din *The Spoils of Poynton* de Henry James, se apropie mult de idealul autorului în materie de gust, de judecată, și de bun simț moral. Toți, fără excepție, reclamă din partea cititorului eforturi deductive mai susținute decât o fac naratorii creditabili.

VARIAȚIILE, CA SPRIJIN SAU CORECȚIE

Atât naratorii creditabili cât și cei necreditabili, pot fi nesprijiniți sau necorectați de către alți naratori (Gully Jimson din *Gura calului*, Henderson din *Henderson, regele ploii* de Saul Bellow), sau sprijiniți și corectați (*Seniorul din Ballantrae*, *Zgomotul și furia*). Uneori este aproape imposibil să deducem dacă și în ce măsură un narator este supus erorii; alteori, coroborarea explicită sau depunerea de mărturii contradictorii, facilitează considerabil deducția. Sprijinul sau corecția diferă pregnant, trebuie să remarcăm acest lucru, depinzând de modul în care sunt furnizate: din interiorul acțiunii, astfel încât agentul naratorial să poată beneficia de el, fie ținând calea cea dreaptă, fie schimbându-și propriile vederi (*Nechemat în țărână* al lui Faulkner), sau din afară, spre a ajuta cititorul să-și corecteze sau să-și întărească propriile vederi prin opoziție cu cele ale naratorului (*Puterea și gloria* lui Graham Greene). Evident, efectele izolării vor fi extrem de diferite în cele două cazuri.

PRIVILEGIUL

Observatorii și agenții naratoriali, fie că sunt conștienți de sine sau nu, creditabili sau nu, elocvenți în exprimarea părerilor sau tăcuți, izolați sau sprijiniți, pot fi privilegiați în a ști ceea ce nu poate fi aflat prin mijloace strict naturale sau limitați la o viziune realistă și la deducție. Privilegiul total este ceea ce numim *omniscientă*. Dar există multe feluri

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

de privilegii și foarte puțini naratori „omniscienți" au permisiunea de a cunoaște în aceeași măsură sau de a arăta ceea ce cunosc autorii lor.

Ducem lipsa unui studiu bun privitor la varietățile privilegiului și limitării și a funcțiilor lor. Unele limitări sunt nuami temporare, sau chiar capricioase, precum ignoranța pe care o impune uneori Fielding asupra „eu"-lui său, atunci când se îndoiește de propriile puteri narative și invocă ajutorul Muzelor (*Tom Jones*, Cartea XIII, cap. I). Altele sunt într-o mai mare măsură aproape permanente, dar supuse relaxărilor momentane, precum în mod obișnuit limitatul și realist-umanul Ishmael din *Moby Dick*, care încă mai poate transcede limitările umane atunci când povestirea o cere („«Se stârnește în el vitejia, și totuși se supune; mult chibzuită vitejie aceasta!» murmură Ahab" - fără nici un martor care să raporteze naratorului). Iar unii sunt limitați la ce le permite să cunoască condiția lor strictă (persoana întâi, Huck Finn; persoana a treia, Miranda și Laura din povestirile lui Katherine Anne Porter).

Cel mai important privilegiu unic este acela al obținerii unei perspective interioare asupra unui alt personaj, datorită forței retorice pe care un asemenea privilegiu îl conferă naratorului. Există o ambiguitate curioasă în termenul „omniscientă". Multe opere moderne pe care le clasificăm ca narate dramatic, în care totul ni se transmite prin optica limitată a personajelor, postulează pe deplin la fel de multă omniscientă în autorul tăcut câtă reclamă Fielding pentru sine. Perindările noastre prin mintea celor șaisprezece personaje din *Pe patul de moarte* al lui Faulkner, nevăzând nimic altceva decât ce conțin acele minți, poate părea într-un anume sens, să nu depindă de un autor omnicient. Dar această metodă se bizuie pe omniscientă și încă pe una agresivă; autorul implicat ne reclamă încrederea absolută în puterile sale de divinație. Nu trebuie să ne îndoim nici o clipă că el știe totul despre fiecare din aceste șaisprezece minți sau că a ales corect cât să ne arate din fiecare. Pe scurt, narațiunea impersonală nu reprezintă în realitate o evitare a omniscienței - adevăratul autor este tot atât de nefiresc, de a-toate-știutor, cum a fost întotdeauna. Dacă artificialitatea ar constitui un defect - și nu constituie - narațiunea modernă ar fi tot atât de defectuoasă ca cea a lui Trollope.

Un alt mod de a sugera aceeași ambiguitate este să examinăm îndeaproape conceptul de istorisire „dramatică". Autorul ne poate arăta personajele într-o situație dramatică fără a le prezenta câtuși de puțin în

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

ceea ce noi considerăm a fi în mod normal o manieră dramatică. Când pe Joseph Andrews, care a fost dezbrăcat și bătut de tâlhari, îl ajunge din urmă o diligență, Fielding ne prezintă scena într-un mod care, potrivit unor standarde moderne, ar trebui să pară inconsecvent și nondramatic. „Sărmanul nenorocit, după ce zăcuse în nesimțire o bună bucată de timp, tocmai începea să-și vie în fire când diligența ajunse în dreptul lui. Călărețul înaintaș, auzind gemete de om, opri caii și-i spuse vizitiului că e sigur că se află un om mort în șanț. ... O doamnă care auzi spusele călărețului și auzise și geamătul, strigă nerebdătoare vizitiului să oprească și să vază care este situația. Acesta îl îndemnă pe călăreț să descalece și să-și arunce privirile într-acolo. Călărețul făcu întocmai și-i anunță: «Că acolo zace un bărbat gol, cum l-a făcut maică-sa»". Urmează o descriere splendidă, căreia cu greu i s-ar putea atribui denumirea de scenă, în care sunt înregistrate reacțiile egoiste ale fiecărui pasager. Un tânăr avocat le atrage atenția că ar putea fi legal trași la răspundere dacă refuză să-l ia pe Joseph în diligență. „Acele cuvinte avură un efect considerabil asupra vizitiului, care cunoștea bine persoana ce le rostise; iar bătrânul gentleman mai sus amintit, gândind că omul despuiat îi va procura nenumărate prilejuri să-i demonstreze doamnei ascuțimea sa de spirit, se oferi ca alături de ceilalți să facă cinste cu o carafă de bere în contul călătoriei; până ce, în parte speriat de amenințările unuia, în parte câștigat de promisiunile celuilalt și fiindu-i probabil și o leacă de milă pentru starea în care se afla sărmana ființă, ce stătea sângerând și tremurând de frig, vizitiul se învoi în cele din urmă". După ce Joseph s-a suit în diligență, continuă același tip de raportare indirectă a „scenei", cu incursiuni frecvente, oricât de superficiale, în mintea și inima adunării de neisprăviți și netrebnici, și cu ocazionale presupuneri, atunci când cunoașterea deplină pare inoportună. Dacă a fi dramatic înseamnă a arăta personaje angajate dramatic între ele, mobil ciocnindu-se de mobil, rezultatul depinzând de aducerea mobilurilor într-un punct culminant, atunci această scenă este dramatică. Dar dacă înseamnă a lăsa impresia că scena se derulează, cu de la sine putere, cu personaje aflate într-o relație dramatică față de spectator, nemediată de către un narator și descifrabilă numai prin potrivirea deductivă a cuvântului la cuvânt și a cuvântului la faptă, atunci aceasta este o scenă relativ nedramatică.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Pe de altă parte, un autor poate prezenta un personaj în acest al doilea gen de relație dramatică față de cititor, fără să-l implice pe acel personaj câtuși de puțin într-o dramă interioară. Multe poeme lirice sunt dramatice în acest sens și nondramatice în toate celelalte. „Aceea nu e țara oamenilor bătrâni -". Cine o spune ? Yeats sau „masca" sa. Și cui ? Nouă. De unde știm că este vorba de Yeats și nu de un personaj tot atât de depărtat de el cum este Caliban față de Browning, în poemul „Caliban despre Setebos" ? Deducem aceasta pe măsură ce se desfășoară afirmațiile dramatizate; ceea ce dramatizează poemul liric în acest sens, este nevoia de a recurge la deducție. Pe scurt, Caliban este dramatic în două sensuri; el se află într-o situație dramatică față de alte personaje și se află într-o situație dramatică în raport cu noi. Poemul lui Yeats este dramatic numai într-un singur sens.

Ambiguitățile cuvântului dramatic sunt încă și mai complicate în romanul care încearcă să dramatizeze stările conștiinței în mod direct. Este *Portret al artistului în tinerețe* dramatic ? În unele privințe, da. Nu ni se dau date în legătură cu Stephen. Este plasat pe scenă înaintea noastră, jucându-și destinul numai cu ajutoare sau comentarii deghizate din partea autorului său. Dar nu acțiunile sale sunt dramatizate direct, nici vorbirea nu i-o auzim nemediat. Ceea ce se dramatizează este înregistrarea mentală a tot ce se întâmplă. Îi vedem conștiința acționând aplecată asupra lumii. Uneori ceea ce se înregistrează este dramatic în sine, ca atunci când Stephen se observă pe sine într-o scenă cu alte personaje. Dar raportul însuși, înregistrarea interioară, este dramatic numai în al doilea sens. Raportul care ni se oferă privitor la ceea ce se petrece în mintea lui Stephen este un monolog neimplicat în nici unul dintre contextele dramatice ce se modifică. Și este un raport infailibil, chiar și mai puțin supus îndoielilor critice decât solilocviul tipic elizabetan. Acceptăm, prin convenție, pretenția că ceea ce se raportează ca petrecându-se în mintea lui Stephen se petrece în realitate acolo, sau, cu alte cuvinte, că Joyce știe cum lucrează mintea lui Stephen. „Ecuația de pe pagina maculatorului începu să-și desfășoare o coadă ce se răsfira continuu, cu ochi și stele asemenea cozii de păun: și, când ochii și stelele indicilor fură eliminați, începu lent să se strângă la loc. Indicii care apăreau și dispăreau erau ochii care se deschideau și se închideau: ochii care se deschideau și se închideau erau stelele..." Cine spune asta? Nu Stephen,

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

ci autorul omniscient, infailibil. Raportarea este directă, și în mod clar este nemodificată de nici un context „dramatic" - adică, spre deosebire de rostirea într-o scenă dramatică, nu ne face să suspectăm faptul că gândurile au avut drept țel realizarea unui efect. Suntem astfel într-o relație cu Stephen numai într-un sens limitat - în sensul în care un poem liric este dramatic[9].

PERSPECTIVELE INTERIOARE

În fine, naratorii care furnizează perspective interioare diferă potrivit adâncimii și axei plonjonului lor. Bocaccio poate oferi perspective interioare dar ele sunt extrem de superficiale. Jane Austin pătrunde relativ adânc din punct de vedere moral, dar abia de realizează cu totul tangențial o abordare psihologică. Se presupune că toți autorii narațiunii fluxului de conștiință încearcă să sondeze adânc psihologia, dar unii în mod deliberat rămân la suprafață în dimensiunea morală[10]. Ar trebui să ne aducem aminte că orice privire susținută, indiferent de adâncime, transformă temporar personajul a cărui minte este prezentată într-un narator; perspectivele interioare sunt astfel supuse variațiilor din sânul tuturor calităților pe care le-am descris mai sus, și ceea ce este mai important direct proporțional cu necreditabilitatea lor. În general vorbind, cu cât este mai profund plonjonul nostru, cu atât vom accepta un grad mai ridicat de necreditabilitate, fără pierderea simpatiei (vezi cap. X).

Narațiunea este artă și nu știință, dar asta nu înseamnă că suntem în mod necesar condamnați la eșec atunci când încercăm să-i formulăm principiile. Există multe elemente sistematice în fiecare artă, și critica romanului nu poate evita niciodată responsabilitatea de a încerca să explice reușitele și eșecurile tehnice prin referire la principii generale.. Dar întotdeauna trebuie să ne întrebăm de unde luăm aceste principii generale.

Nu ne surprinde când îi auzim pe romancierii activi afirmând că n-au găsit în legătură cu punctul de vedere nici un sprijin din partea criticilor. Preocupându-se de punctul de vedere, romancierul are întotdeauna în vedere o lucrare individuală: care anume personaj va istorisi cutare povestire, sau parte dintr- povestire, și cu ce anume grad de creditabilitate,

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

privilegiu, libertate de a comenta, ș.a.m. d. Va trebui oare să i se confere însuflețire dramatică ? Chiar dacă romancierul s-a hotărât asupra unui narator care se va încadra într-una din clasificările criticului - „omniscient", „de persoana întâi", „omniscient limitat", „obiectiv", „digestiv", „eclipsat" sau oricare alta - dificultățile sale abia încep. Pur și simplu el nu poate găsi răspunsuri problemelor sale practice, precise, imediate, prin simpla referire la afirmațiile de genul „omniscienta este o metodă flexibilă" sau „obiectivitatea este extrem de rapidă și însuflețită". Chiar și cele mai sănătoase generalizări la acest nivel îi vor fi de minim folos în parcurgerea romanului, pagină cu pagină.

După cum demonstrează însemnările detaliate ale lui Henry James, romancierul își descoperă tehnica narativă pe măsură ce încearcă să realizeze pentru cititori virtualitățile ideii sale evolutive. Majoritatea opțiunilor sale sunt în consecință chestiuni de grad, nu de calitate. A decide că naratorul nu va fi omniscient, nu rezolvă practic nimic. Întrebarea dificilă este: cât anume de *inconscient* trebuie el să fie ? La fel, a te decide la narațiunea de persoana întâi nu soluționează decât parte din problemă, poate partea cea mai ușoară. Ce fel de persoana întâi? Cât de deplin caracterizată ? cât de conștientă de condiția sa de narator ? Cât de creditabilă ? Cât de limitată la deducția realistă; cât de privilegiată pentru a transcede realismul? Se poate răspunde la aceste întrebări numai făcând referire la virtualitățile și necesitățile operelor particulare și nu prin referiri la ficțiune în genere, sau la roman, sau la reguli asupra punctului de vedere.

Există fără îndoială, *tipuri* de efecte la care se poate referi un autor; de pildă, dacă vrea să facă o scenă mai amuzantă, mai pătrunzătoare, mai însuflețită sau mai ambiguă, sau dacă vrea să facă un personaj mai simpatic sau mai convingător, pot fi indicate cutare sau cutare practici. Dar putem înțelege de ce atunci când se află în căutarea ajutoarelor pentru a lua hotărârile, romancierul va găsi practica egalilor săi mai instructivă decât regulile abstracte ale manualelor; autorul sensibil care citește marile romane găsește în ele un tezaur de exemple precise, de cum *acest* efect, distingându-se de toate *celelalte* efecte posibile, a fost potențat printr-o alegere adecvată a metodei narative. Ocupându-se de tipurile de narațiune, criticul trebuie totdeauna să rămână în urmă șchiopătând, referindu-se mereu la practica variată care numai ea singură îi poate amenda tentația

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

de a supragenerariza. În locul modernei noastre „a patra unități", în locul regulilor abstracte despre consecvență și obiectivitate în folosirea punctului de vedere, avem nevoie de relatări mai specifice, mai laborioase, asupra felului cum sunt povestite marile istorisiri.

Ne îndreptăm acum privirile spre o examinare mai atentă a artelor relatării.

NOTE

[1] *An Essay of Dramatic Poesy* (1668). Deși acest citat vine, ca din partea lui Lisideius, în apărarea dramei franțuzești, și nu din partea lui Neander, care pare să vorbească de pe poziții mai apropiate de cele ale lui Dryden, poziția este subînțeleasă în răspunsul lui Neander; singura dispută se poartă asupra părților care sunt mai adecvate reprezentării.

[2] Nu are nici un rost să înșir aici clasificările convenționale numai pentru a le respinge. Ele se desfășoară pe un evantai larg de la cele mai simple și mai puțin utile, ca cea cuprinsă în inteligentul și popularul eseu al lui C.E. Montague („Sez" «e» or Thinks", în volumul A *Writer's Notes on His Trade* [London, 1930; Pelican ed., 1952], pp. 34-35), la valorosul studiu al lui Norman Friedman („Point of View", PMLA, LXX [December, 1955], 1160-84).

[3] Eforturile de a folosi persoana a doua n-au fost niciodată încununate de succes, dar este uluitor cât de mică este într-adevăr deosebirea pe care chiar și această opțiune o face. Când mi se spune la începutul unei cărți: „Pui piciorul stâng... Te strecori prin deschizătură. ... Ții ochii numai pe jumătate deschiși...", nefirescul pregnant te distrage într-adevăr un timp. Dar citind *La Modification* a lui Michel Butor (Paris, 1957), al cărei început l-am reprodus aici, este surprinzător cât de repede ești absorbit în „prezentul" iluzoriu al povestirii, identificându-ți aproape tot atât de deplin viziunea cu cea a lui „vous" ca în cazul lui „eu" și „el" din alte istorisiri.

[4] O relatare reușită a subtilităților care subîntind relații aparent simple dintre autorii reali și identitățile pe care le creează în procesul scrierii, o constituie eseul „Makers and Persons", de Patrick Crutwell, *Hudson Review*, XII (Winter, 1959-60), 487-507.

[5] Citat reprodus după versiunea engleză nepublicată a lui Marcel Gutwirth.

[6] Pentru o interpretare atentă a evoluției și funcțiilor lui Marlow în operele lui Conrad, vezi M.Y. Tindall, „Apology for Marlow", eseu apărut în volumul *From Jane Austen to Joseph Conrad*, ed. Robert C. Rathburn și Martin Steinmann, Jr. (Minneapolis, Minn., 1958), pp. 274-85. Deși Marlow însuși este adesea victima ironiilor lui Conrad, el este în general un reflector creditabil al claritățiior și ambiguităților autorului implicat. O tratare mult mai amplă și o lucrare remarcabilă, având în vedere că autorul este un student, o constituie *The Rhetoric of Joseph Conrad* de James L. Guetti, Jr., („Amherst College Honors Thesis", No. 2 [Amherst, Mas., 1960]).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

[7] *Some Versions of Pastoral* (London, 1953), p. 7. Pentru un exemplu excelent al artificialității deliberate a lui Powys, vezi Martin Steinmann, *The Symbolism of Powys*, *Critique*, I (Summer, 1957), 49-63.

[8] Alexander E. Jones a pledat convingător, într-un eseu recent, pentru o lectură „directă" a noveletei lui James *The Turn of the Screw*, oferind drept unul din motive, faptul că „convenția fundamentală a povestirii la persoana întâi presupune în mod necesar încrederea în narator. ... Exceptând cazul în care James și-ar fi violat regulile de bază ale meșteșugului său, guvernanta nu poate fi o mincinoasă patologică" (PMLA, LXXIV [March, 1959], 122). Indiferent de situația din epoca lui James, este limpede că o asemenea convenție nu mai există în romanul modern. Singura convenție în care te poți încrede, după cum arăt în capitolul unsprezece, este aceea potrivit căreia, atunci când un narator se prezintă pe sine vorbind sau scriind cititorului, el procedează într-adevăr astfel. Nu este exclus să se poată dovedi ca spusele sale să fi fost un vis (vezi *In Dreams Begin Responsibilities* de Delmore Schwartz), sau o minciună (*Les corps étrangers* de Jean Cayrol), sau se poate întâmpla să nu se fi „dovedit" a fi deloc așa ceva - adică să rămână nedecis între vis, minciună, fantezie și realitate (ca în *Ceața*, de Unamuno și în *Comment c'est* de Beckett).

[9] Sunt conștient de faptul că terminologia mea contrastează aici cu sensul atribuit de Joyce însuși triadei *liric, epic* și *dramatic*. *Portretul* este dramatic în sensul lui Joyce, dar numai în acest sens.

[10] Discuția privind multitudinea procedeelor desemnate de termenul destul de lax al „fluxului conștiinței" s-a concentrat în general asupra serviciului pe care îl aduc acestea realismului psihologic, evitând efectul moral de grade diferite de profunzime. Chiar și criticii ostili - de exemplu, Mauriac în *Le romancier et ses personages* (Paris, 1933) - au atras în general atenția asupra stării lor amorfe, lipsei de control și artificiului lor evident, și nu asupra implicațiilor lor morale. Prea adesea, atât atacurile cât și apărarea au postulat existența unui singur procedeu ce poate fi evaluat ca fiind bun sau rău, odată pentru totdeauna, pentru cutare și cutare rațiuni. Melvin Friedman (în *Stream of Consciousness* [New Haven, Conn., 1955]), conchide că este „aproape axiomatic că nici o altă operă de primă mână nu mai poate fi scrisă în prelungirea acestei tradiții", întrucât metoda a depins de o „anumită mentalitate literară care a murit odată cu Joyce, Virginia Woolf și Faulkner-ul timpuriu" (p. 261). Dar lucrările de care se ocupă se utilizează zeci de variante ale fluxului conștiinței, dintre care unele fac acum parte din repertoriul recunoscut al romancierului. Majoritatea lor au toate șansele să-și găsească noi utilizări în viitor.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Tzvetan TODOROV

CATEGORIILE NARAȚIUNII LITERARE*

Ceea ce trebuie studiat este „literaturitatea" și nu literatura - iată formula care, cu aproape cincizeci de ani în urmă, a marcat apariția primei tendințe moderne în studiile literare: formalismul rus. Această frază a lui Jakobson urmărește să dea o nouă definiție obiectului cercetării; totuși, multă vreme, semnificația ei a fost greșit înțeleasă. Căci ea nu preconizează substituirea abordării transcendente (psihologică, sociologică sau filozofică) - preponderentă până atunci - printr-un studiu imanent. În nici un caz nu poate fi vorba de a ne limita la descrierea unei opere; ceea ce, de altfel, n-ar putea constitui scopul unei științe (or, în cazul nostru este vorba despre o știință). Ar fi mai exact să se spună că, în loc să proiectăm opera în spațiul unui alt tip de discurs, o proiectăm asupra discursului literar. Astfel, nu se studiază opera, ci virtualitățile discursului literar care au făcut-o posibilă: în felul acesta, studiile literare vor putea deveni o știință a literaturii.

Sens și interpretare. Dar, după cum, pentru a cunoaște limbajul, trebuie studiate mai întâi limbile, tot astfel, pentru ca discursul literar să devină accesibil, trebuie să-l identificăm mai întâi în opere concrete. Aici se pune următoarea problemă: cum să alegem dintre multiplele semnificații ce apar în cursul lecturii pe cele care se referă la literaturitate? Cum poate fi izolat domeniul specific literar, lăsând psihologiei și istoriei ceea ce le revine? Pentru a ușura această muncă de descriere, ne propunem să definim două noțiuni preliminare: *sensul* și *interpretarea*.

---

* Apărut 1966. În POETICĂ ȘI STILISTICĂ. ORIENTĂRI MODERNE, antologie de Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu, Editura Univers, 1972, trad. Virgil Tănase, p. 370-400. (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Sensul (sau funcția) unui element al operei înseamnă, de fapt, posibilitatea sa, mijloacele potențiale prin care va intra în corelație cu alte elemente ale acestei opere și cu opera în ansamblul ei. Sensul unei metafore este de a se opune cutărei imagini, ori de a fi mai intensă decât ea cu unul sau cu mai multe grade. Sensul unui monolog poate fi acela de a caracteriza un personaj. La acest sens al elementelor operei se gândea și Flaubert, atunci când scris: „În cartea mea nu se află nici o descriere izolată, gratuită; toate *slujesc* personajelor mele și exercită o influență de la distanță sau imediată asupra acțiunii". Fiecare element al operei are unul sau mai multe sensuri (afară de cazul în care aceasta este deficitară). Numărul sensurilor este finit și îl putem stabili o dată pentru totdeauna.

Dar, lucrurile stau cu totul altfel când trecem la interpretare. Interpretarea unui element al operei este diferită, în funcție de personalitatea criticului, de poziția sa ideologică, în funcție de epocă. Pentru a fi interpretat, elementul este inclus într-un sistem care nu este al operei, ci al criticului. Interpretarea unei metafore poate fi, de pildă, o concluzie cu privire la năzuințele de moarte ale poetului sau cu privire la atracția pe care o resimte acesta pentru un „element" anume al naturii și nu pentru altul. Același monolog poate fi astfel interpretat ca negare a ordinii existente sau, să zicem așa, ca o punere în discuție a condiției umane. Aceste interpretări pot fi justificate și ele sunt, oricum, necesare; dar, să nu uităm că ele nu sunt decât niște interpretări.

Opoziția dintre sensul și interpretarea unui element al operei corespunde distincției clasice a lui Frege dintre *Sinn* și *Vorstellung*. O descriere a operei urmărește sensul elementelor literare; critica încearcă să le dea o interpretare.

Sensul operei. Dar atunci, ni se va spune, ce se întâmplă cu opera însăși? Dacă sensul fiecărui element constă în posibilitatea sa de a se integra într-un sistem care este opera, aceasta din urmă mai poate avea ea oare, la rândul ei, un sens?

Dacă stabilim că opera este cea mai mare unitate literară, în mod evident problema sensului operei nu mai are sens. Pentru a căpăta un sens, opera trebuie inclusă într-un sistem superior. În caz contrar, trebuie să admitem că opera nu are sens. Atunci ea nu intră în raport decât cu ea însăși, și este, deci, un *index sui*: se indică pe sine, fără a mai trimite la ceva situat în afara ei.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Dar, este o iluzie să credem că opera are o existență independentă. Ea apare într-un univers literar populat de opere, care există dinainte, și se integrează în acest univers. Fiecare operă de artă intră în relații complexe cu operele trecutului care, în funcție de epocă, alcătuiesc diferite ierarhii. Sensul *Doamnei Bovary* este de a se opune literaturii romantice. Cât privește interpretarea ei, aceasta diferă în funcție de epoci și de critici.

Sarcina noastră, în cazul de față, este de a propune un sistem de noțiuni susceptibil să înlesnească studiul discursului literar. Ne-am mărginit, pe de o parte, la operele în proză, pe de alta, la un anumit nivel de generalitate înăuntrul operei: cel al *narațiunii [le récit]*. Dar dacă, cel mai adesea, povestirea este elementul dominant în structura operelor în proză, aceasta nu înseamnă că ea este singurul element central. Printre operele individualizate pe care le vom analiza, ne vom referi cel mai adesea la *Legăturile primejdioase**.

Poveste și discurs** - La nivelul cel mai înalt de generalitate, opera literară prezintă două aspecte: ea este în același timp o poveste [în original *histoire*] și un discurs. Ea este o poveste în sensul că evocă o realitate anume, evenimente despre care se presupune că s-au petrecut, personaje care, din acest punct de vedere, se confundă cu cele din viața reală. Aceeași relatare ar fi putut fi transmisă și prin alte mijloace - de pildă, printr-un film. Am fi putut lua cunoștință de ea prin expunerea orală a unui narator, fără ca povestea să alcătuiască substanța unei cărți. Dar, opera este în același timp și un discurs: există un narator care face relatarea; iar în fața lui, un cititor care ia cunoștință. La acest nivel, ceea ce are importanță nu mai sunt evenimentele, ci modul în care naratorul ni le face cunoscute. Noțiunile de poveste și discurs au fost introduse definitiv în studiile despre limbaj după categorica lor formulare de către E. Benveniste.

Formaliștii ruși sunt primii care au izolat aceste două noțiuni pe care le numeau *fabulă* („ceea ce s-a petrecut efectiv") și *subiect* („modul în care cititorul a luat cunoștință de cele petrecute")[1]. Dar, Laclos simțise deja existența acestor două aspecte ale operei, și astfel a scris două

---

* *Les liaisons dangereues*, celebru roman epistolar al lui Choderlos de Laclos.

** În original, *Histoire et discours*.

[1] B. Tomașevski, *Теория литературы* ed. cit., p. 268.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

introduceri: *Prefața redactorului* ne introduce în istorie; *Cuvântul editorului* este o introducere în discurs. Șklovski declara că povestea nu este un element artistic, ci un material preliterar; pentru el, numai discursul constituia o construcție estetică. El considera ca pertinent pentru structura operei nu faptul că eroul îndeplinește o *anumită* acțiune și nu alta, ci situarea deznodământului înainte de „nodul" intrigii (în practică, formaliștii studiau ambele cazuri). Totuși, cele două aspecte, povestea și discursul, sunt ambele, în egală măsură, literare. Retorica clasică s-ar fi preocupat de amândouă: povestea ar fi ținut de *inventio*, discursul de *dispositio*.

Treizeci de ani mai târziu, într-un elan de căință, Șklovski trecea dintr-o extremă în cealaltă afirmând: „Este imposibil și inutil de a despărți partea evenimențială de asamblarea compozițională, pentru că este vorba mereu de același lucru: cunoașterea fenomenului"[2].

Această afirmație ni se pare inadmisibilă în aceeași măsură ca și prima: înseamnă a uita că opera are două aspecte și nu unul singur. Este adevărat că ele nu sunt totdeauna ușor de deosebit; dar, tocmai pentru înțelegerea unității operei, credem că trebuie mai întâi să izolăm cele două aspecte. Este ceea ce încercăm să facem aici.

1. NARAȚIUNEA CA POVESTE

Nu trebuie să credem că povestea corespunde unei ordini cronologice ideale. Este destul să existe mai multe personaje, pentru ca ordinea ideală să se depărteze foarte mult de povestea „naturală". Fenomenul se explică prin împrejurarea că, pentru a păstra această ordine, ar fi necesar să sărim la fiecare frază de la un personaj la altul, pentru a spune ce anume făcea celălalt personaj în acest timp. Căci, numai arareori povestea este simplă: cel mai adesea, ea înmănunchează mai multe „fire", care se întâlnesc numai într-un anumit punct.

Ordinea cronologică ideală este mai degrabă un procedeu de prezentare, care a fost încercat de câteva opere mai noi, și nu la ea ne referim atunci când vorbim de poveste. Această noțiune corespunde mai degrabă unei expuneri pragmatice a faptelor petrecute. *Povestea* este, așadar, o convenție, ea nu există la nivelul evenimentelor înseși. Raportul

[2] *О художественной прозе* p. 439.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

unui agent de poliție cu privire la un fapt divers urmează exact normele acestei convenții, el expune evenimentele cu cea mai mare claritate (pe când scriitorul care face din evenimentul respectiv intriga povestirii sale, va trece sub tăcere cutare detaliu important, pentru a nu-l dezvălui decât la sfârșit). Această convenție este atât de larg răspândită, încât deformarea specifică, operată de scriitor în prezentarea evenimentelor, este confruntată cu ea și nu cu ordinea cronologică. Așadar, avem de-a face cu o abstracție pentru că povestea este totdeauna percepută și povestită de către cineva, ea nu există „în sine".

Vom distinge, fără ca prin aceasta să ne îndepărtăm de tradiție, două nivele ale poveștii.

a) *Logica acțiunilor*

Să începem prin a încerca să luăm în considerare acțiunile dintr-o narațiune, în ele însele, fără să ținem seama de raporturile pe care le întreține cu celelalte elemente. Ce moștenire ne-a lăsat aici poetica clasică?

Repetițiile. Toate comentariile cu privire la „tehnica" narațiunii se întemeiază pe o observație simplă: în orice operă există o tendință de repetare, afectând fie acțiunea, fie personajele sau amănuntele descrierii. Această lege a repetiției, care se extinde cu mult în afara limitelor operei literare, capătă contur în mai multe forme particulare, al căror nume este identic (și pe bună dreptate) cu cel al anumitor figuri retorice. Una dintre aceste forme ar fi, de pildă, *antiteza*, contrast care, pentru a fi perceput, presupune existența unei părți identice în fiecare dintre cei doi termeni. Se poate spune că, în *Legăturile primejdioase*, este elementul care se integrează contrastului: diferitele relatări trebuie să alterneze; scrisorile succesive nu se referă la același personaj; dacă ele sunt scrise de către aceeași persoană, va apărea o opoziție în conținut sau în ton.

O altă formă a repetiției este *gradația*. Atunci când un anume raport dintre personaje rămâne identic pe mai multe pagini, scrisorile lor sunt amenințate de primejdia monotoniei. Așa, de exemplu, în cazul d-nei de Tourvel. În toată partea a doua, scrisorile ei exprimă mereu același sentiment. Monotonia este evitată prin gradație: fiecare dintre scrisori aduce dovada și mai elocventă a dragostei sale pentru Valmont; astfel încât mărturisirea acestei iubiri (s. 90) apare ca o consecință logică a elementelor care o preced.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Dar, forma covârșitor cea mai răspândită a principiului de identitate este ceea ce denumim de obicei *paralelism*. Orice paralelism este constituit din cel puțin două secvențe care comportă atât elementele identice, cât și altele diferite. Datorită elementelor identice sunt accentuate deosebirile: limbajul, după cum știm, funcționează înainte de toate pe baza diferențelor.

Putem distinge două tipuri principale de paralelism: cel al firelor conducătoare ale intrigii, care se referă la marile unități ale narațiunii; și cel al formulelor verbale („detaliile"). Să citățm câteva exemple care ilustrează primul tip. Astfel, pe un plan, sunt confruntate cuplurile Valmont-Tourvel și Danceny-Cécile. De exemplu, Danceny îi face curte Cécilei, cerându-i îngăduința de a-i scrie; Valmont procedează la fel. Pe de altă parte, Cécile îi refuză lui Danceny dreptul de a-i scrie, ca și d-na de Tourvel în ceea ce îl privește pe Velmont. Fiecare dintre participanți este caracterizat cu mai multă precizie prin această comparație: sentimentele d-nei de Tourvel contrastează cu simțămintele Cécilei; la fel sentimentele lui Valmont cu cele ale lui Danceny.

Celălalt plan paralel se referă la cuplurile Valmont-Cécile și d-na de Merteuil-Danceny; el servește nu atât caracterizării eroilor, cât mai ales compoziției cărții, deoarece altminteri d-na de Merteuil ar fi rămas fără vreo legătură importantă cu celelalte personaje. Putem remarca aici că unul dintre puținele defecte ale compoziției romanului este această insuficientă integrare a d-nei de Merteuil în rețeaua raporturilor dintre personaje; astfel, nu avem destule dovezi ale farmecului ei feminin, care joacă totuși un rol atât de important în deznodământ (nici Belleroche, nici Prévan nu sunt direct prezenți în roman).

Cel de-al doilea tip de paralelism are la bază o asemănare între formule verbale rostite în circumstanțe identice. Iată, de pildă, cum își termină Cécile una dintre scrisorile ei: „Trebuie să închei pentru că este aproape ora unu; așa încât d-l de Valmont nu poate să mai întârzie" (s. 109). D-na de Tourvel și-o încheie pe a sa: „Chiar dacă aș vrea să vă mai scriu, ar fi în zadar; e ora la care el (Valmont) a promis că va veni și nu mă mai pot gândi la nimic altceva" (s. 132). Formulele și situațiile asemănătoare (două femei așteptându-și amantul, care este și aceeași persoană) accentuează aici diferența dintre sentimentele celor două iubite ale lui Valmont și reprezintă o indirectă acuzare a lui.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Ni s-ar putea obiecta, în legătură cu aceasta, că o asemănare ca cea de mai sus riscă în mare măsură să treacă neobservată, cele două pasaje fiind uneori despărțite prin zeci și chiar sute de pagini. Dar, o astfel de obiecție nu se poate referi decât la un studiu care se situează la nivelul percepției; în vreme ce noi ne situăm în mod constant la nivelul operei. Este primejdios ca opera să fie identificată cu perceperea ei de către un individ; o lectură adecvată nu este cea a „cititorului mijlociu", ci o lectură „optimală".

Asemenea observații cu privire la repetiții sunt foarte curente în poetica tradițională. Abia dacă mai este necesar să spunem că rețeaua abstractă, de tipul unei grile cum e cea propusă aici, este de o asemenea generalitate încât cu greu ar putea caracteriza cutare tip de narațiune mai degrabă decât cutare altul. Pe de altă parte, această abordare este prea „formalistă": ea nu se preocupă decât de un raport formal între diferitele acțiuni fără să țină cât de puțin seama de natura acestor acțiuni. De fapt, opoziția nu se stabilește între un studiu al „relațiilor" și un studiu al „esențelor", ci între două nivele de abstractizare; iar cel dintâi se dovedește a fi mult prea înalt.

Mai există și o altă încercare de a descrie logica acțiunilor; și în acest caz se studiază tot raporturile dintre ele; însă gradul de generalitate este cu mult mai scăzut, iar acțiunile sunt caracterizate foarte de aproape. Este vorba, evident, de studiul basmului popular și al mitului. Pertinența analizelor de acest fel în studierea povestirii literare este cu siguranță mai mare decât se crede în mod obișnuit.

Studiul structural al folclorului nu datează de multă vreme și nu se poate spune că la ora actuală s-a ajuns la un acord asupra modului în care trebuie făcută analiza unei narațiuni. Cercetările ulterioare vor dovedi valoarea mai mică sau mai mare a modelelor actuale. În ceea ce ne privește, ne vom mărgini aici, numai pentru a da exemple, să aplicăm două modele diferite relatării centrale din *Legăturile primejdioase*, pentru a discuta posibilitățile oferite de metoda respectivă.

Modelul triadic. Prima metodă pe care o vom expune este o simplificare a concepției lui Cl. Bremond[2]. Potrivit acestei concepții, întreaga narațiune este constituită prin înlănțuirea sau angrenarea unor micronarațiuni. Fiecare dintre aceste micronarațiuni este compusă din

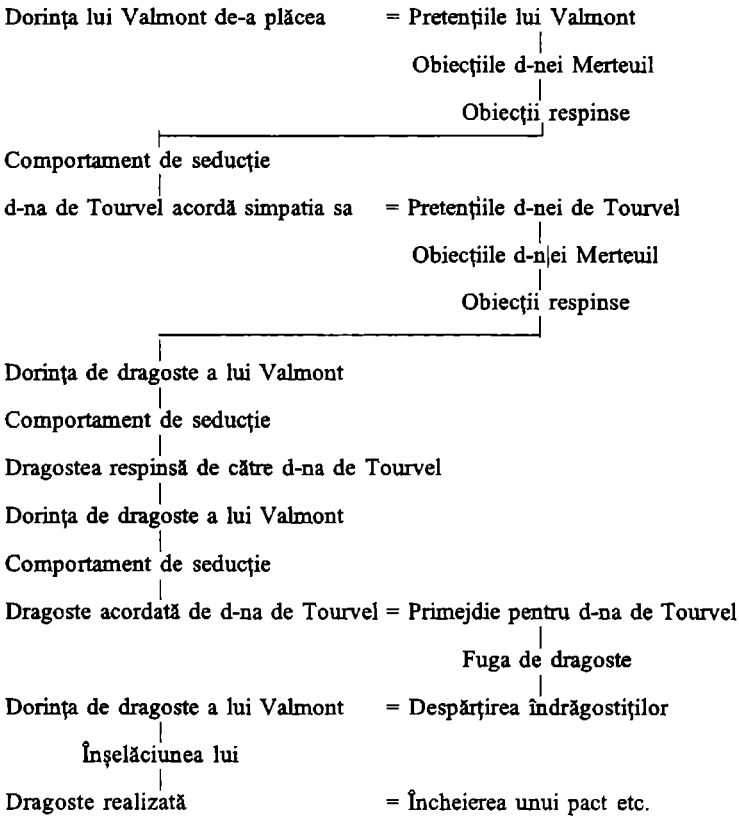
[2] Cf. *Le message narratif*, în „Communications", 4.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

trei (uneori din două) elemente a căror prezență este obligatorie. Dacă ar fi să dăm crezare acestei concepții, toate narațiunile din lume ar fi constituite prin combinările diferite ale unui inventar de vreo zece micronarațiuni cu structură stabilă, corespunzătoare unui mic număr de situații esențiale din viață; ele ar putea fi desemnate prin termeni ca „înșelătorie", „contract", „protecție" etc.

Astfel, relatarea raporturilor dintre Valmont și d-na de Tourvel poate fi reprezentată conform schemei din pagina alăturată.

Acțiunile care compun fiecare triadă sunt relativ omogene și se pot cu ușurință izola de celelalte. Pot fi remarcate trei tipuri de triade: cel dintâi se referă la tentativa (eșuată sau reușită) de a realiza un proiect (triadele din stânga), cel de-al doilea la o „pretenție", cel de-al treilea la un pericol.



https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Modelul omologic. Înainte de a trage vreo concluzie din această primă analiză, vom proceda la o a doua, întemeiată și ea pe metodele curente de analiză a folclorului și, în mod special, de analiză a miturilor. Ar fi nedrept să-i atribuim lui Lévi-Strauss modelul, deoarece chiar dacă a dat o primă imagine a acestuia, el nu poate fi făcut răspunzător pentru formula simplificată pe care o prezentăm aici. Conform acestei formule, presupunem că narațiunea reprezintă o proiecție sintagmatică a unei rețele de raporturi paradigmatice. Se descoperă astfel, în ansamblul narațiunii, interdependența între anumite elemente, pe care căutăm s-o regăsim în succesiune. Această interdependență este, de cele mai multe ori, „omologie", adică o relație proporțională cu patru termeni (A:B::a:b). De aceea, se poate proceda și în ordine inversă: să încercăm dispunerea în diferite moduri a evenimentelor care se succed, pentru a descoperi, plecând de la relațiile care se stabilesc astfel, structura universului reprezentat. Vom proceda, de astă dată, conform celei de a doua maniere și, în lipsa unui principiu stabilit, ne vom mulțumi cu o succesiune directă și simplă.

Propozițiile pe care le-am înscris în tabloul ce urmează rezumă același fir conductor al intrigii: relațiile Valmont - d-na de Tourvel până la căderea d-nei de Tourvel. Pentru a urmări această direcție, va trebui să citim liniile orizontale care reprezintă aspectul sintagmatic al narațiunii. Vor trebui comparate apoi propozițiile care se găsesc unele sub altele (în aceeași coloană presupusă *paradigmatică*) și va rămâne să căutăm numitorul lor comun.

Valmont dorește să placă	d-na de Tourvel se lasă admirată	d-na de Merteuil încearcă să se opună primei dorinți	Valmont respinge sfaturile d-nei de Merteuil
Valmont caută să seducă	d-na de Tourvel îi acordă simpatia sa	d-na de Volanges încearcă să se opună simpatiei	d-na de Tourvel respinge sfaturile d-nei de Volanges
Valmont își declară dragostea	d-na de Tourvel rezistă	Valmont o urmărește cu încăpățânare	d-na de Tourvel îi respinge dragostea
Valmont încearcă iar să seducă	d-na de Tourvel îi acordă dragostea ei	d-na de Tourvel fuge de dragoste	Valmont respinge în aparență dragostea

Dragostea este realizată...

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Să căutăm acum numitorul comun al fiecărei coloane. Toate propozițiile primei coloane se referă la atitudinea lui Valmont față de d-na de Tourvel. Invers, cea de-a doua coloană se referă exclusiv la d-na de Tourvel și caracterizează atitudinea ei față de Valmont. Cea de-a treia coloană nu are ca numitor comun un subiect, ci toate propozițiile descriu acțiuni, în sensul deplin al cuvântului. În fine, cea de-a patra coloană posedă un predicat comun, și anume, respingerea, refuzul (în ultima propoziție este vorba despre o respingere simulată). Cei doi membri ai fiecărei perechi se găsesc într-o relație cvasiantitetică, așa încât putem stabili proporția:

Valmont: d-na de Tourvel:: acțiunile: respingerea acțiunilor.

Această prezentare pare cu atât mai justificată, cu cât ea indică în mod corect raportul general dintre Valmont și d-na de Tourvel, singura acțiune bruscă a d-nei de Tourvel etc.

Pornind de la cele stabilite prin aceste analize, se impun o serie de concluzii:

1. Pare evident faptul că, într-o povestire, succesiunea acțiunilor, departe de a fi arbitrară, se supune unei anumite logici. Apariția unui proiect provoacă apariția unui obstacol, pericolul provoacă o rezistență sau o fugă etc. Este foarte posibil ca schemele acestea de bază să fie în număr limitat și ca intriga oricărei narațiuni să poată fi reprezentată ca o derivare a lor. Nu e sigur că trebuie să preferăm un decupaj altuia, de altfel nici nu ne propunem să luăm această decizie pe baza unui singur exemplu. Cercetările întreprinse de către specialiștii în materie de folclor (cu privire la modelul triadic, ne putem referi aici la Cl. Brémond, iar pentru cel omologic, la P. Maranda) vor arăta care anume este cel mai adecvat dintre modele pentru analiza formelor simple ale povestirii. Cunoașterea acestor tehnici și a rezultatelor obținute datorită lor este necesară pentru înțelegerea operei. A ști că o anume succesiune de acțiuni ține de această logică ne încuviințează să nu mai căutăm o altă justificare în operă. Chiar dacă un autor nu urmărește această logică, noi trebuie s-o cunoaștem: abaterea nu capătă un sens deplin decât prin raportarea la norma impusă de această logică.

2. Faptul că, în funcție de modelul ales, obținem un rezultat diferit, plecând de la aceeași narațiune, este întrucâtva neliniștitor. Pe de o parte,

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

se dovedește că această povestire poate avea mai multe structuri; iar tehnicile luate în considerare nu ne oferă nici un criteriu pentru a alege una sau alta dintre ele. Pe de altă parte, anumite părți ale narațiunii sunt prezentate, în cele două modele, prin propoziții diferite; cu toate acestea, în fiecare caz, am rămas credincioși relatării. Această maleabilitate a poveștii ne atrage atenția asupra unei primejdii: dacă povestea rămâne aceeași, deși anumite părți i-au fost modificate, aceasta înseamnă că nu este vorba de niște părți în adevăratul sens al cuvântului. Faptul că, în același punct al lanțului, apar o dată „pretențiile lui Valmont" și altă dată „d-na de Tourvel se lasă admirată", ne semnalează o margine primejdioasă în care se strecoară arbitrarul și ne arată că nu putem fi siguri de valoarea rezultatelor obținute.

3. O lipsă a demonstrației noastre se datorează calității exemplului ales. Un asemenea studiu al acțiunilor le înfățișează pe acestea ca fiind un element independent al operei. Pierdem, astfel, posibilitatea de a le lega de personaje. Or, *Legăturile primejdioase* țin de un tip de narațiune care ar putea fi numită „psihologică" și unde aceste două elemente sunt foarte strâns legate. Ceea ce nu se întâmplă cu basmele populare și nici chiar în cazul nuvelelor lui Boccaccio, unde un personaj nu este, cel mai adesea, decât un nume care permite relaționarea diferitelor acțiuni (acesta este un câmp parcă anume destinat aplicării metodelor care vor să studieze logica acțiunilor). Vom vedea mai departe în ce fel devine posibilă aplicarea tehnicilor discutate aici la narațiunile de tipul *Legăturilor primejdioase*.

b) ***Personajele și raporturile dintre ele***

„Eroul nu este deloc necesar în poveste. Povestea ca sistem de motive poate să se lipsească cu desăvârșire de erou și de trăsăturile lui caracteristice", scrie Tomașevski (TL, p. 296). Această afirmație ni se pare, totuși, a se referi mai degrabă la poveștile anecdotice sau cel mult la nuvelele Renașterii, decât la literatura occidentală clasică care se întinde de la *Don Quijote* la *Ulysses*. Suntem de părere că, în această literatură, personajul joacă un rol de prim ordin și toate celelalte elemente ale narațiunii se organizează în funcție de el. Totuși, lucrurile stau cu totul altfel în diferite opere care ilustrează unele tendințe ale literaturii moderne - mai ales acolo unde personajului îi revine din nou un rol secundar.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Studiul personajului pune multiple probleme care sunt încă departe de a fi bine rezolvate. Ne vom opri la un tip de personaj care a fost relativ bine studiat: cel caracterizat în mod exhaustiv prin raporturile sale cu celelalte personaje. Nu trebuie să credem însă că, deoarece sensul fiecărui element al operei echivalează cu ansamblul relațiilor sale cu celelalte elemente, orice personaj se definește pe deplin prin raporturile sale cu celelalte personaje. Totuși, în felul acesta se petrec lucrurile într-un anumit tip de literatură și, în special, în dramă. E. Souriau a extras, plecând de la dramă, un prim model al raporturilor dintre personaje; îl vom utiliza în forma pe care i-a dat-o A. J. Greimas. *Legăturile primejdioase*, roman epistolar, se apropie, din mai multe puncte de vedere, de dramă; așadar, modelul respectiv rămâne valabil și în cazul de față.

Predicatele de bază. La prima vedere, aceste raporturi pot apărea prea diverse, dat fiind numărul mare de personaje; dar, se vădește imediat că el poate fi redus cu ușurință la numai trei raporturi: dorință, comunicare și participare. Să începem prin *dorință*, sentimentul atestat aproape la toate personajele. În forma ei cea mai răspândită, pe care am putea-o desemna cu termenul „dragoste", ea poate fi regăsită la Valmont (față de d-na de Tourvel, Cécile, d-na de Merteuil, vicontesa, Émile), la d-na de Merteuil (pentru Belleroche, Prévan, Danceny), la d-na de Tourvel, Cécile și Danceny. Cea de a doua axă, mai puțin evidentă, dar tot atât de importantă, este cea a *comunicării* și ea se realizează în „confidență". Prezența acestui raport justifică scrisorile sincere, deschise, bogate în informații, așa cum se cade între confidenți. Astfel, în cea mai mare parte a cărții, Valmont și d-na de Merteuil se află „în raport de confidență". D-na de Tourvel o are drept confidentă pe d-na de Rosemonde. Cécile, mai întâi pe Sophie, apoi pe d-na de Merteuil. Danceny se împărtășește d-nei de Merteuil și lui Valmont; d-na de Volanges d-nei de Merteuil etc. Un al treilea tip de raport este ceea ce s-ar putea numi *participare*, termen a cărui realizare s-ar face prin „ajutor". De exemplu, Valmont o ajută pe d-na de Merteuil în proiectele ei. D-na de Merteuil ajută mai întâi cuplul Danceny-Cécile, iar mai târziu pe Valmont în relațiile sale cu Cécile. Danceny o ajută și el, în același sens, deși involuntar. Acest al treilea raport apare mai puțin frecvent și se prezintă ca o axă subordonată axei dorinței.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Aceste trei raporturi posedă o foarte mare generalitate, fiind prezente în formularea modelului așa cum a dat-o A. J. Greimas. Prin aceasta nu vrem, totuși, să afirmăm că toate raporturile umane, în toate narațiunile, trebuiesc reduse la acestea trei. Ar fi o reducere excesivă care ne-ar împiedica să caracterizăm un tip de narațiune tocmai prin prezența acestor trei raporturi. Credem, în schimb, că, în orice narațiune, raporturile între personaje pot fi întotdeauna reduse la un număr mic și că această rețea de raporturi are un rol fundamental pentru structura operei. Prin aceasta se și justifică cercetarea noastră.

Dispunem, așadar, de trei predicate care desemnează raporturi de bază. Toate celelalte raporturi pot fi derivate din aceste trei cu ajutorul a două *reguli de derivare*. O asemenea regulă formalizează relația dintre un predicat de bază și un predicat derivat. Preferăm acest mod de prezentare a raporturilor dintre predicate unei simple enumerări, pentru că el este, din punct de vedere logic, mai simplu, și pentru că, pe de altă parte, ne informează cu corectitudine despre transformarea sentimentelor care se produc pe parcursul narațiunii.

Regula de opoziție. Vom denumi prima regulă, ale cărei produse sunt mai răspândite, *regula de opoziție*. Fiecare dintre cele trei predicate are un predicat opus (noțiune mai restrânsă decât negația). Aceste predicate opuse apar mai puțin frecvent decât corelativele lor pozitive; ceea ce se motivează în mod firesc prin faptul că prezența unei scrisori este semnul unui raport amical. Astfel, opusul dragostei, ura, este mai degrabă un pretext, un element preliminar, decât un raport bine explicat. Ea poate fi observată la marchiză față de Gercourt, la Valmont față de d-na de Volanges și la Danceny față de Valmont. Este vorba întotdeauna de un mobil, nu de un act prezent.

Raportul care se opune confidenței este mai frecvent, deși rămâne și el implicit: este acțiunea prin care un secret este dat în vileag, „afișat" în public. Narațiunea referitoare la Prévan, de exemplu, este întemeiată integral pe dreptul de prioritate în povestirea evenimentului. De asemenea, intriga generală va fi rezolvată printr-un gest asemănător: Valmont, apoi Danceny vor divulga secretele marchizei, ceea ce va fi, pentru ea, cea mai gravă pedeapsă. De fapt, acest predicat este prezent mai adesea decât se poate crede, deși el rămâne latent: pericolul de a se da în vileag în fața oamenilor determină în mare parte faptele aproape tuturor personajelor.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Așa, de exemplu, în fața acestui pericol, Cécile va ceda propunerilor lui Valmont. De asemenea, tot în acest sens a fost îndreptată o bună parte a educației d-nei de Merteuil. Și tot în acest scop, Valmont și d-na de Merteuil se străduiesc neîncetat să pună mâna pe scrisorile compromițătoare (ale Cécilei): este cel mai bun mijloc de a-i face rău lui Gercourt. La d-na de Tourvel, acest predicat suferă o modificare personală: la ea, teama de spusele celorlalți este interiorizată și se manifestă prin importanța pe care o acordă propriei sale conștiințe. Astfel, la sfârșitul cărții, puțin înainte de moarte, ea nu va regreta dragostea pierdută, ci violarea legilor conștiinței sale care sunt, până la urmă, echivalentul opiniei publice, echivalentul spuselor celorlalți: „În sfârșit, vorbindu-mi de felul crud în care fusese sacrificată, adăugă: - Credeam cu certitudine că de aceea voi muri și aveam curajul s-o fac; dar îmi este imposibil să supraviețuiesc nenorocirii și rușinii mele".

În sfârșit, actul de a ajuta își găsește contrariul în cel de a împiedica, de a se opune. Astfel, Valmont încearcă să zădărnicească legăturile d-nei de Merteuil cu Prévan și ale lui Danceny cu Cécile, iar d-na de Volanges se străduiește împotriva acelorași personaje, urmărind același țel.

Regula pasivului. Rezultatele celei de-a doua derivări, pornind de la cele trei predicate de bază, sunt mai puțin răspândite; ele corespund trecerii de la diateza activă la diateza pasivă și putem denumi această regulă *regula pasivului*. Astfel, Valmont o dorește pe d-na de Tourvel, dar în același timp este dorit de către ea; o urăște pe d-na de Volanges și este urât de către Danceny; se destăinuie d-nei de Merteuil și este confidentul lui Danceny; dezvăluie aventura sa cu vicontesa, dar d-na de Volanges face același lucru cu propriile lui acțiuni; îl ajută pe Danceny și, în același timp, este ajutat de aceasta pentru a o cuceri pe Cécile; se opune unor acțiuni ale d-nei de Merteuil și, totodată, are de înfruntat opoziția d-nelor de Volanges sau de Merteuil. Altfel spus, fiecare acțiune are un subiect și un obiect; dar, contrar transformării lingvistice activ-pasiv, nu vom opera aici o schimbare a poziției lor: numai verbul trece la diateza pasivă. Vom considera, deci, toate predicatele noastre ca fiind niște verbe tranzitive.

Am ajuns, astfel, să stabilim, în cursul povestirii, douăsprezece raporturi diferite, pe care le-am definit cu ajutorul a trei predicate de

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

bază și a două reguli de derivare. Trebuie să notăm aici că aceste două reguli nu au exact aceeași funcție: regula de opoziție are rolul de a produce o propoziție care nu poate fi exprimată altfel (de exemplu, *d-na de Merteuil îl împiedică pe Valmont*, plecând de la *d-na de Merteuil îl ajută pe Valmont*); regula pasivului are rolul de a arăta înrudirea a două propoziții deja existente (de exemplu, *Valmont o iubește pe d-na de Tourvel* și *d-na de Tourvel îl iubește pe Valmont*: aceasta din urmă este prezentată pe baza regulii noastre ca o derivare a celei dintâi sub forma *Valmont este iubit de către d-na de Tourvel*).

Existență și aparență*. Precedenta descriere a raporturilor făcea abstracție de încarnarea lor într-un personaj. Dacă le observăm din acest punct de vedere, vom remarca prezența unei noi trăsături distinctive în toate raporturile enumerate. Fiecare acțiune poate mai întâi să pară a fi dragoste, confidență etc., dar ea poate apoi să se dezvăluie ca un raport cu totul diferit: ură, opoziție și așa mai departe. Aparența nu coincide, în mod necesar, cu esența relației, cu toate că este vorba de același personaj în același moment. Putem, deci, postula prezența a două nivele în cadrul raporturilor: primul al existenței, cel de-al doilea al aparenței. (Să nu uităm că acești termeni se referă nu la percepția noastră, ci la cea a personajului). Existența acestor două nivele este conștientă la d-na de Merteuil și la Valmont și ei folosesc ipocrizia pentru a-și atinge scopurile. D-na de Merteuil este, în aparență, confidenta d-nei de Volanges și a Cécilei, dar, de fapt, ea se slujește de aceste două femei pentru a se răzbuna împotriva lui Gercourt. La fel se comportă Valmont în relațiile lui cu Danceny.

Celelalte personaje prezintă și ele, în raporturile lor, aceeași duplicitate; dar, de astă dată, ea nu se mai explică prin ipocrizie, ci prin rea-credință sau naivitate. Așa, de pildă, d-na de Tourvel este îndrăgostită de Valmont, dar nu îndrăznește să-și mărturisească dragostea nici măcar sieși și o disimulează în spatele unei aparențe de confidențialitate. Același lucru în ceea ce o privește pe Cécile, și tot la fel în privința lui Danceny (în raporturile sale cu d-na de Merteuil). Faptul impune postularea existenței unui nou predicat, care nu va apărea decât în interiorul acestui grup de victime, și care se situează la un nivel secundar față de celelalte:

---

* În original, *L'être et le paraître*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

se manifestă aici noțiunea de a *deveni conștient*, de *a-și da seama*. Acest nivel va desemna acțiunea care se produce atunci când un personaj își dă seama că raportul pe care el îl întreține cu alt personaj nu este cel pe care îl credea.

Transformările personale. Am denumit cu același cuvânt - să zicem „dragoste" sau „confidență" - sentimente încercate de personaje diferite și ale căror conținuturi sunt adesea inegale. Pentru a regăsi unele nuanțe, putem introduce noțiunea de *transformare personală* a unui raport. Am semnalat până acum transformarea prin care trece frica de afișare la d-na de Tourvel. Un alt exemplu ne este pus la îndemână de realizarea dragostei la Valmont și d-na de Merteuil. Aceste personaje au început prin a descompune, ca să spunem așa, sentimentul dragostei, și au găsit înlăuntrul lui o dorință de posesiune și, în același timp, o supunere față de obiectul iubirii. Ei n-au păstrat decât prima jumătate, dorința de posesiune. Dorința, odată satisfăcută, urmează indiferența. Aceasta este purtarea lui Valmont față de toate amantele sale, aceeași purtare o caracterizează și pe d-na de Merteuil.

Să facem acum un rapid bilanț. Pentru a descrie universul personajelor avem nevoie, după cât se pare, de trei noțiuni. Este vorba, mai întâi, de *predicate*, noțiune funcțională, ca de pildă, „a iubi", „a se destăinui" etc. Este vorba, apoi, de personaje: Valmont, d-na de Merteuil etc. Acestea pot avea două funcții: ele pot fi ori subiectul, ori obiectul acțiunilor descrise de către predicate. Vom folosi termenul generic de *agent*, pentru a desemna, deopotrivă, subiectul și obiectul acțiunii. Înlăuntrul unei opere, agenții și predicatele sunt unități stabile, iar ceea ce variază sunt combinațiile dintre cele două grupe. În fine, cea de a treia noțiune este de *reguli de derivare*: acestea descriu raporturile între diferitele predicate. Dar descrierea pe care o putem face cu ajutorul acestor noțiuni rămâne întrutotul statică. Ca să putem descrie mișcarea acestor raporturi și, prin aceasta, mișcarea narațiunii, vom introduce o nouă serie de reguli pe care le vom denumi, pentru a le distinge de regulile de derivare, *reguli de acțiune*.

Reguli de acțiune. - Aceste reguli vor avea ca punct de plecare agenții și predicatele despre care am vorbit și care se găsesc deja într-un anumit raport; ele vor avea ca rezultat final indicarea noilor raporturi ce trebuie să se stabilească între agenți. Pentru a ilustra această nouă noțiune,

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

vom formula câteva dintre regulile care stau la baza *Legăturilor primejdioase*.

Primele reguli se referă la axa *dorinței*.

R_1 - Fie A și B doi agenți, dintre care A îl iubește pe B. Atunci A acționează astfel încât transformarea pasivă a acestui predicat (adică a propoziției „A este iubit de către B") să se realizeze și ea.

Prima regulă are drept scop reflectarea acțiunilor acelor personaje care sunt îndrăgostite sau se prefac că sunt. Astfel, Valmont, îndrăgostit de d-na de Tourvel, face totul pentru ca aceasta să înceapă a-l iubi la rândul ei. Danceny, îndrăgostit de Cécile, procedează la fel; și tot așa d-na de Merteuil sau Cécile.

Amintim că, în cele de mai sus, am introdus o demarcație între sentimentele existente și cele aparente, încercate de către un personaj pentru un altul, o demarcație între a exista și a părea. Vom avea nevoie de această deosebire pentru a formula regula următoare.

R_2 - Fie A și B doi agenți, dintre care A îl iubește pe B la nivelul existenței, dar nu și la cel al aparenței. Dacă A devine conștient de nivelul existenței, el va acționa împotriva acestei iubiri.

Un exemplu al aplicării acestei reguli ni-l oferă purtarea d-nei de Tourvel, atunci când ea își dă seama că este îndrăgostită de Valmont; părăsește brusc castelul, devenind ea însăși un obstacol în realizarea acestui sentiment. Același lucru în ceea ce îl privește pe Danceny, atunci când crede că între el și d-na de Merteuil nu există decât un raport de confidență: demonstrându-i că este vorba de o dragoste identică aceleia pe care el o are pentru Cécile, Valmont îl împinge să renunțe la această nouă legătură. Am consemnat deja că „revelația" presupusă de către această regulă este privilegiul unui grup de personaje care pot fi denumite „cei slabi". Valmont și d-na de Merteuil, care nu fac parte dintre ei, nu au posibilitatea de „a deveni conștienți" de diferența dintre cele două niveluri, pentru că ei nu au pierdut niciodată această conștiință.

Să trecem acum la raporturile pe care le-am desemnat prin denumirea generică de *participare*. Formulăm aici următoarea regulă:

R_3 - Fie A, B și C trei agenți, dintre care A și B întreține un anume raport cu C. Dacă A devine conștient că raportul B-C este identic raportului A-C, el va acționa împotriva lui B.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Să remarcăm, mai întâi, că această regulă nu reflectă o acțiune care „se înțelege de la sine": A ar fi putut acționa împotriva lui C. Putem s-o ilustrăm prin mai multe cazuri. Danceny o iubește pe Cécile și crede că Valmont este într-un raport de confidență cu ea; de îndată ce află că, de fapt, este vorba de dragoste, el acționează împotriva lui Valmont, îl provoacă la duel. De asemenea, Valmont se socotește a fi confidentul d-nei de Merteuil și nu crede că Danceny poate întreține cu ea același raport; de îndată ce află acest lucru, el acționează împotriva acestuia (cu ajutorul Cécilei). D-na de Merteuil cunoaște această regulă și se slujește de ea pentru a acționa asupra lui Valmont: în acest scop, îi scrie o scrisoare pentru a-i arăta că Belleroche a intrat în posesia unor bunuri asupra cărora Valmont se credea singurul stăpân. Reacția este imediată.

Se poate observa că o serie de acțiuni de opoziție, ca și cele de ajutor nu se explică prin această regulă. Dar, dacă privim mai de aproape aceste acțiuni, ne vom da seama că ele sunt întotdeauna consecința unei alte acțiuni care, de rândul acesta, ține de primul grup de raporturi, centrate în jurul dorinței. Dacă d-na de Merteuil îl ajută pe Danceny să o cucerească pe Cécile, o face pentru că ea îl urăște pe Gercourt și acesta este un mijloc de a se răzbuna; din aceleași motive, îl ajută și pe Valmont în demersurile lui cu privire la Cécile. Dacă Valmont îl împiedică pe Danceny să-i facă curte d-nei de Merteuil, o face pentru că el, Valmont, este cel care o dorește. În fine, dacă Danceny îl ajută pe Valmont în legătura lui cu Cécile, este pentru că, după cum crede el, astfel se va putea apropia de Cécile de care este îndrăgostit. Și așa mai departe. Se dovedește, de asemenea, că aceste acțiuni de participare sunt conștiente la personajele puternice (Valmont și d-na de Merteuil) și inconștiente (și involuntare) la cele „slabe".

Să trecem acum la ultimul grup de raporturi semnalate de noi: cele de *comunicare*. Iată, deci, și cea de a patra regulă:

R_4 - Fie A și B doi agenți, dintre care B este confidentul lui A. Dacă A devine agentul unei propoziții produse prin R_j, el își schimbă confidentul (lipsa de confident este considerată ca un caz limită al confidenței).

Pentru a ilustra acest R_4, putem aminti că Cécile își schimbă confidenta (d-na de Merteuil în locul Sophiei), de îndată ce începe legătura ei cu Valmont; tot așa, d-na de Tourvel, îndrăgostită de Valmont, o ia pe

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

d-na de Rosemonde drept confidentă; din aceeași pricină, la un grad inferior, ea încetase să-i mai facă mărturisiri d-nei de Volanges. Dragostea pentru Cécile îl face pe Danceny să se destăinuie lui Valmont; legătura lui cu d-na de Merteuil întrerupe această confidență. O asemenea regulă impune restricții și mai rigide încă pentru Valmont și d-na de Merteuil, întrucât aceste două personaje nu se pot destăinui decât unul altuia. Prin urmare, orice modificare în privința confidentului înseamnă întreruperea oricărei confidențe. Astfel, d-na de Merteuil încetează să mai facă mărturisiri din momentul în care Valmont devine prea insistent în dorința lui de dragoste. Și tot la fel, Valmont își întrerupe confidențele din momentul în care d-na de Merteuil lasă să se vadă propriile ei dorințe, diferite de ale sale. Sentimentul care o însuflețește pe d-na de Merteuil în ultima parte este, în mod evident, dorința de posesiune.

Oprim aici succesiunea regulilor care trebuie să dea naștere narațiunii din romanul nostru pentru a formula câteva remarci.

1. Să precizăm, mai întâi, care este semnificația acestor *reguli de acțiune*. Ele reflectă legile care guvernează viața unei societăți, anume cea a personajelor din romanul nostru. Faptul că aici este vorba despre persoane fictive și nu reale nu apare în formulare: cu ajutorul unor reguli asemănătoare ar putea fi descrise obiceiurile și legile implicite ale oricărui grup omogen de persoane. Personajele pot fi conștiente ele însele de aceste reguli: suntem așadar, în mod evident, la nivelul poveștii și nu al discursului. Regulile astfel formulare corespund principalelor direcții ale narațiunii, fără să precizeze în ce fel se realizează fiecare dintre acțiunile prescrise. Această aducere la îndeplinire a intenției va putea fi descrisă, după părerea noastră, cu ajutorul tehnicilor ce sunt răspunzătoare de acea „logică a acțiunilor" despre care am vorbit mai sus.

Pe de altă parte, putem nota că, în conținutul lor, aceste reguli nu diferă în mod sensibil de remarcile făcute până acum cu privire la *Legăturile primejdioase*. Aceasta ne impune să abordăm problema valorii explicative a prezentării noastre: este evident că o descriere ce nu poate să ne prilejuiască, în același timp, și o deschidere către interpretările intuitive pe care le dăm narațiunii nu-și atinge scopul. Este suficient să transcriem regulile noastre într-un limbaj comun, ca să ne dăm seama cât de apropiate sunt ele de judecățile repetat formulate cu privire la etica *Legăturilor primejdioase*. Așa, de exemplu, prima regulă, cea care

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

reprezintă dorința de a-și impune propria voință unei alte voințe, a fost relevată de aproape toți criticii, care au interpretat-o ca pe o „voință de putere", sau o „mitologie a inteligenței". Pe lângă aceasta, faptul că termenii de care ne-am servit în formularea regulilor sunt legați tocmai de o etică ni se pare semnificativ în cel mai înalt grad: se poate ușor imagina o narațiune în care aceste reguli ar fi de ordin social sau formal etc.

2. Forma pe care am dat-o acestor reguli mai cere și o explicație de ordin particular. Ni s-ar putea reproșa cu ușurință că dăm o formulare pseudosavantă unor banalități: pentru ce să spunem „A acționează astfel încât transformarea pasivă a acestui predicat să se poată realiza și ea" în loc de „Valmont impune d-nei de Trouvel dorința sa"? Credem, totuși, că dorința de a preciza și de a clarifica afirmațiile noastre nu poate fi, în sine, un defect; din contră, ceea ce ne reproșăm este că ele nu sunt totdeauna destul de precise. În istoria criticii literare se pot găsi nenumărate exemple de afirmații adesea ispititoare, dar care, din cauza unei terminologii imprecise, au dus cercetările la un impas. Forma de „reguli" în care ne-am concretizat concluziile ne permite să le supunem unor teste, prin „producerea" succesivă a peripețiilor narațiunii.

Pe de altă parte, numai o înaltă precizie a formulărilor va permite o comparație valabilă a legilor care organizează universul unor cărți diferite. Să luăm un exemplu: în cercetările cu privire la narațiune, Șklovski a formulat regula care, după părerea sa, va îngădui să fie pusă în lumină mișcarea relațiilor umane din poemul lui Boiardo *Roland îndrăgostit* sau din *Evgheni Oneghin* a lui Pușkin: „Dacă A iubește pe B, B nu-l iubește pe A. Când B începe să-l iubească pe A, A nu-l mai iubește pe B" (TL, p. 171). Faptul că această regulă are o formulare asemănătoare cu aceea pe care am stabilit-o noi ne permite o confruntare imediată a celor două universuri din aceste opere.

3. În scopul verificării regulilor astfel formulate, trebuie să ne punem două întrebări: pot fi oare create toate acțiunile dintr-un roman cu ajutorul acestor reguli? și apoi: toate acțiunile create cu ajutorul regulilor respective și-au găsit locul în roman? Pentru a răspunde la prima întrebare, trebuie mai întâi să amintim că regulile formulate aici au îndeosebi valoare exemplară și nu de descriere exhaustivă; pe de altă parte, în paginile care urmează, vom arăta mobilurile unor anume acțiuni care, în narațiune, depind de alți factori. În ceea ce privește a doua întrebare, nu credem că

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

un răspuns negativ ar putea să dea naștere unor îndoieli cu privire la valoarea modelului propus. Atunci când facem lectura unui roman, simțim în mod intuitiv că acțiunile descrise rezultă dintr-o anume logică; și putem spune, cu privire la alte acțiuni, care nu fac parte din roman, că ele urmează sau nu această logică. Altfel spus: noi simțim prin mijlocirea fiecărei opere că aceasta nu înseamnă numai *vorbire*, că există, de asemenea, și o *limbă*, opera nefiind decât una dintre realizările ei. Sarcina noastră este de a studia tocmai această *limbă*. Numai din această perspectivă vom fi în stare să abordăm problema motivelor care l-au determinat pe autor să aleagă anumite peripeții pentru personajele sale mai degrabă decât altele – știut fiind că atât unele cât și celelalte urmează aceeași logică.

2. NARAȚIUNEA CA DISCURS

Am încercat până acum să facem abstracție de faptul că citim o carte, că povestea despre care este vorba nu ține de „viață", ci de acel univers imaginar pe care nu-l cunoaștem decât prin carte. Pentru a investiga cea de a doua parte a problemei, vom porni de la o abstracție inversă: vom considera narațiunea ca fiind exclusiv discurs, vorbire reală adresată de către narator cititorului.

Vom împărți procedeele discursului în trei grupe: *timpul narațiunii*, unde se exprimă raportul dintre timpul poveștii și cel al discursului; *aspectele narațiunii, s*au maniera în care povestea este percepută de către narator, și *modalitățile narațiunii*, care depind de tipul discursului utilizat de către narator, pentru a ne face să cunoaștem povestea.

Problema prezentării timpului în narațiune apare ca urmare a unei disparități între temporalitatea poveștii și cea a discursului. Timpul discursului este, într-un anume sens, un timp linear, pe când timpul poveștii este pluridimensional. În poveste, mai multe evenimente pot să se desfășoare în același timp, pe când discursul este constrâns să le pună unul după altul; o figură complexă este proiectată pe o linie dreaptă. De aici necesitatea de a rupe succesiunea „naturală" a evenimentelor, chiar dacă autorul ar vrea s-o urmeze îndeaproape. De cele mai multe ori, însă, autorul nu încearcă să regăsească această succesiune „naturală", dat fiind faptul că el folosește deformarea temporală cu anumite scopuri estetice.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Deformarea temporală. – Formaliștii ruși consideră că deformarea temporală este singura trăsătură care distinge discursul de poveste. Iată de ce ei o situau în centrul cercetărilor. Să citățm, în legătură cu aceasta, un fragment din *Psihologia artei* a psihologului Lev Vîgotski, carte scrisă în 1925, dar publicată abia în ultima vreme: „Știm acum că la baza melodiei se află corelația dinamică a sunetelor care o constituie. Același lucru este valabil și în ceea ce privește versul, care nu este simpla sumă a sunetelor ce-l constituie, ci succesiunea lor dinamică, o anumită corelație. Așa precum două sunete care se combină sau două cuvinte care se succed formează o relație ce se definește întru totul prin ordinea de succesiune a elementelor, tot astfel două evenimente sau acțiuni, combinându-se împreună, dau o nouă combinație dinamică, întru totul definită prin ordinea și dispoziția acestor evenimente. Astfel, sunetele *a, b, c*, sau cuvintele *a, b, c*, sau acțiunile *a, b, c*, își schimbă cu desăvârșire sensul și semnificația emoțională dacă sunt puse, să zicem, în ordinea următoare: *b. c. a.; b. a. c.* Să ne închipuim o amenințare și apoi realizarea ei – crima; se obține o anumită impresie dacă cititorul este mai întâi pus la curent cu amenințarea, fără să i se spună nimic cu privire la realizarea ei, și dacă, în sfârșit, crima nu este relatată decât după acest *suspense*. Impresia va fi cu totul diferită dacă autorul începe prin a ne relata descoperirea cadavrului și abia atunci, urmând o ordine cronologică inversă, ne pune la curent cu crima și cu amenințarea. În consecință, însăși dispoziția evenimentelor într-o narațiune, însăși combinarea frazelor, a reprezentărilor, a imaginilor, a acțiunilor, a actelor, a replicilor se supun acelorași legi ale construcției estetice cărora li se supune combinarea sunetelor în melodie sau a cuvintelor în vers"*.

Reiese cu claritate din acest pasaj una dintre principalele caracteristici ale teoriei formaliste și chiar una din caracteristicile artei contemporane acesteia: natura evenimentelor nu are o prea mare importanță, ceea ce contează este relația dintre ele (în cazul de față succesiunea temporală). Formaliștii ignorau, așadar, narațiunea ca poveste, ocupându-se în exclusivitate de narațiune ca discurs. Această teorie poate fi apropiată de cea a cineaștilor ruși din acea vreme: erau anii în care montajul era considerat ca fiind elementul artistic propriu-zis al unui film.

---

* Vezi L. S. Vîgotski, *Психология искусства* ed. „Iskusstvo", Moscova, 1968, p. 192.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Să consemnăm, în trecere, că cele două posibilități descrise de către Vîgotski au fost realizate în diferite alcătuiri ale romanului polițist. Romanul de mister începe cu sfârșitul uneia dintre povestirile relatate, pentru a ajunge la punctul ei inițial. Romanul de groază relatează mai întâi amenințările pentru a ajunge în ultimele capitole la cadavre.

Înlănțuire, alternanță, inserție*. – Cele spuse până acum se referă la dispoziția temporală în interiorul unei *singure* povești. Formele mai complexe ale narațiunii literare [*récit littéraire*] reunesc mai multe povești [*histoires*]. Modul în care ele sunt dispuse relevă un alt aspect al timpului narațiunii.

Înlănțuirea operează cu juxtapunerea unor povești: o dată terminată prima, începe povestea a doua. Unitatea este asigurată, în acest caz, printr-o similitudine în modul cum e construită fiecare poveste: de exemplu trei frați pleacă succesiv în căutarea unui lucru de preț; fiecare din cele trei povești are la bază călătoria unuia dintre frați.

Inserția înseamnă includerea unei povești în interiorul unei alte povești. Astfel, basmele din *O mie și una de nopți* sunt cuprinse în basmul Șeherezadei. Cele două tipuri de combinare reprezintă deci o proiecție riguroasă a celor două raporturi sintactice fundamentale: *coordonarea* și *subordonarea*.

Mai există cu toate acestea și un al treilea tip de combinare, pe care l-am putea numi *alternanță*. El constă în a da simultan două povești, întrerupând când pe una, când pe cealaltă, pentru a relua firul narațiunii la întreruperea următoare. Această formă caracterizează, firește, genurile literare care și-au pierdut orice legătură cu literatura orală: căci aceasta din urmă nu poate folosi alternanțe. Ca exemplu celebru de alternanță poate fi citat romanul lui Hoffmann, *Părerile despre viață ale motanului Murr*, unde povestirea motanului alternează cu cea a muzicianului; de asemenea *Povestirea Suferințelor* de Kierkegaard**.

Timpul scriiturii și timpul lecturii. – Temporalității proprii personajelor, care se situează toate în aceeași perspectivă, i se adaugă altele două, care aparțin unui plan diferit: timpul enunțării (al scriiturii)

---

* În original, *Enchaînement, Alternance, Enchâssement.*

** Omitem aici reproducerea tuturor tipurilor de *alternanțe* și de *inserție* pe care Todorov (pp. 140-141) le extrage din *Legăturile primejdioase*. Alternează, de exemplu, de la un capăt la altul al cărții, povestirile d-nei de Tourvel și ale Cécilei; acestea, la rândul lor, sunt inserate în povestea cuplului d-na de Merteuil-Valmont.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

și timpul percepției (al lecturii). Timpul enunțării devine un element literar din momentul în care este introdus în poveste: este cazul în care naratorul ne vorbește despre propria sa narațiune, despre timpul pe care îl are la îndemână pentru a scrie sau a povesti. Acest tip de temporalitate se manifestă adesea într-o narațiune care se mărturisește ca atare; să ne gândim, de pildă, la renumita meditație a lui Tristram Shandy cu privire la imposibilitatea de a-și termina narațiunea. Un caz limită ar fi acela în care timpul enunțării este unica temporalitate prezentă în narațiune: ar fi cazul unei narațiuni îndreptate în întregime către ea însăși, povestirea unei narațiuni. – Timpul lecturii este un timp ireversibil, care determină perceperea de către noi a ansamblului; dar el poate deveni și un element literar, cu condiția ca autorul să țină seama de el în relatare. De exemplu, la începutul paginii ni se spune că este ora zece; iar la pagina următoare că este ora zece și cinci. Această introducere naivă a timpului lecturii în structura narațiunii nu este singura posibilă: mai există și altele la care nu mai zăbovim de astă dată; ne vom mulțumi să atragem atenția că ne aflăm aici în fața problemei semnificației estetice a dimensiunilor unei opere.

2. b) *Aspectele narațiunii*

Citind o operă de ficțiune, noi nu realizăm perceperea directă a evenimentelor descrise de ea. O dată cu aceste evenimente, noi percepem – deși într-un mod cu totul diferit – și percepția celui care le povestește. Prin termenul de *aspecte* ale narațiunii (luând acest cuvânt într-o accepție apropiată de sensul său etimologic, adică de „privire"), ne vom referi la diferitele tipuri de percepere care pot fi identificate în narațiune. Mai precis, aspectul reflectă relația dintre un *el* (în poveste) și un *eu* (în discurs), între personaj și narator.

J. Pouillon a propus o clasificare a aspectelor narațiunii, pe care o vom relua aici cu unele modificări neînsemnate. Această percepție internă cuprinde trei tipuri principale.

Narator > Personaj (viziunea „dindărăt"). – Narațiunea clasică folosește cel mai adesea această formulă. În acest caz, naratorul știe mai multe decât personajul său. El nu-și bate capul să ne explice cum anume a ajuns să știe atâtea: el vede prin pereții casei sau prin craniul eroului său. Personajele sale nu au nici un secret față de el. Firește, această

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

formă prezintă mai multe grade. Superioritatea naratorului poate să se manifeste fie prin cunoașterea dorințelor secrete ale cuiva (dorințe ignorate până și de personajul respectiv), fie prin cunoașterea simultană a gândurilor mai multor personaje (fapt de care nici unul dintre ele nu este capabil), fie pur și simplu prin nararea evenimentelor care nu sunt percepute de către un singur personaj. Astfel Tolstoi, în nuvela sa *Trei morți*, relatează succesiv moartea unei aristocrate, a unui țăran și a unui copac. Nici unul dintre personaje nu le-a perceput pe toate trei; suntem, așadar, în prezența unei variante a viziunii „dindărăt".

Narator = Personaj (viziunea „împreună cu"). – Această a doua formă este la fel de răspândită în literatură, mai ales în epoca modernă. În acest caz, naratorul știe tot atât cât și personajele sale; el nu poate să ne dea o explicație a evenimentelor, înainte ca aceasta să fie găsită chiar de către personaje. Și aici pot fi stabilite mai multe deosebiri. Pe de o parte, narațiunea poate fi condusă la persoana întâi (ceea ce justifică procedeul), sau la persoana a treia, dar întotdeauna conform viziunii pe care un același personaj o are asupra evenimentelor: rezultatul, în mod evident, nu este același. După cum știm, Kafka începuse să scrie *Castelul* la persoana întâi și n-a modificat viziunea decât cu mult mai târziu, trecând la persoana a treia, dar tot în cadrul aspectului „narator = personaj". Pe de altă parte, naratorul poate să urmărească unul sau mai multe personaje (schimbările putând fi sistematice sau nu). În fine, poate fi vorba despre o narațiune conștientă din partea unui personaj sau de o „disecție" a creierului său, cum se întâmplă în multe din povestirile lui Faulkner. Vom reveni ceva mai departe asupra acestui caz.

Narator < Personaj (viziunea „din afară"). În acest al treilea caz, naratorul știe mai puțin decât oricare dintre personaje. El poate să ne descrie numai ceea ce se vede, se aude etc., dar nu pătrunde în conștiința nimănui. Fără îndoială, acest „senzualism" pur este o convenție, pentru că o asemenea narațiune ar fi incomprehensibilă; dar el există ca model al unei anumite scrieri. Narațiunile de acest gen sunt mult mai rare decât celelalte și utilizarea sistematică a procedeului nu a fost făcută decât în secolul al XX-lea. Să citățm un pasaj caracteristic pentru această viziune:

„Ned Beaumont trecu iarăși prin fața lui Madvig și strivi, cu degetele tremurânde, capătul țigării într-o scrumieră de aramă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Madvig rămase cu privirea ațintită în spatele tânărului până când acesta se ridică și se întoarse. Bărbatul blond avu atunci un rictus, în același timp afectuos și exasperat" (D. Hammett, *Cheia de sticlă*).

Dintr-o astfel de descriere nu putem ști dacă cei doi sunt prieteni sau dușmani, mulțumiți sau nemulțumiți – cu atât mai puțin deslușim gândurile care însoțesc aceste gesturi. De abia dacă ele sunt numite: se preferă exprimări cum ar fi: „bărbatul blond", „tânărul". Naratorul este, așadar, un martor care nu știe nimic; mai mult încă, nici nu vrea să știe nimic. Totuși obiectivitatea nu este atât de absolută pe cât ar vrea („afectuos și exasperat").

Mai multe aspecte ale aceluiași eveniment. – Să revenim acum la cel de al doilea tip, cel în care naratorul posedă tot atâtea cunoștințe ca și personajele. Am spus că naratorul poate să treacă de la un personaj la altul; dar mai trebuie încă stabilit dacă aceste personaje povestesc (sau văd) același eveniment sau evenimente diferite. În primul caz, se obține un efect special, care ar putea fi denumit „viziune stereoscopică". Într-adevăr, pluralitatea percepțiilor ne dă o viziune mai complexă a fenomenului descris. Pe de altă parte, descrierile aceluiași eveniment ne permit să ne concentrăm atenția asupra personajului care îl percepe, pentru că noi cunoaștem deja povestea.

Să ne referim iarăși la *Legăturile primejdioase*. Romanele epistolare ale secolului al XVIII-lea utilizau în mod curent această tehnică, îndrăgită de Faulkner, care constă în a povesti de mai multe ori aceleași fapte, văzute de către personaje diferite. Toate cele relatate în *Legăturile primejdioase* sunt povestite de fapt de două ori și adesea chiar de trei ori. Dar privind mai îndeaproape aceste narațiuni, descoperim că ele nu numai că ne dau o viziune stereoscopică a evenimentelor, dar, pe lângă aceasta, sunt calitativ diferite. Să amintim pe scurt cum se face succesiunea.

Existența și aparența. – De la început, cele două relatări alternative ne sunt prezentate în două lumini diferite: Cécile povestește cu naivitate Sophiei experiențele sale, în timp ce d-na de Merteuil le interpretează în scrisorile ei către Valmont; pe de altă parte, Valmont o informează pe marchiză despre experiențele sale cu d-na de Tourvel,

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

care scrie, la rândul său, d-nei de Volanges. De la început putem să ne dăm seama de dualitatea pe care am observat-o și la nivelul raporturilor dintre personaje: destăinuirile lui Valmont ne dezvăluie reaua-credință a descrierilor d-nei de Tourvel; același lucru în ceea ce privește naivitatea Cécilei. O dată cu sosirea lui Valmont de Paris, ne dăm seama cine este, de fapt, Danceny, și care este adevărata semnificație a actelor sale. La sfârșitul celei de a doua părți, d-na de Merteuil este ea însăși cea care ne dă două versiuni ale afacerii Prévan: una așa cum este într-adevăr, cealaltă așa cum trebuie să fie în ochii oamenilor. Este vorba deci din nou de opoziția dintre nivelul aparent și nivelul real sau adevărat.

Ordinea de apariție a versiunilor nu este obligatorie, dar ea este utilizată în scopuri diferite. Când relatarea lui Valmont sau a d-nei de Merteuil precede relatarea făcută de celelalte personaje, pe a acestora din urmă o citim înainte de toate ca pe o informare despre cel care scrie scrisoarea. În cazul invers, o narare a aparențelor deșteaptă în noi curiozitatea și așteptăm o interpretare mai profundă.

Se observă, așadar, că acel aspect al narațiunii care ține de „existență" se apropie de o viziune „dindărăt" (de cazul „narator > personaj"). Chiar dacă narațiunea este dusă numai de către personaje, aceasta nu înseamnă nimic: unele dintre ele pot, la fel ca și autorul, să ne dezvăluie ceea ce gândesc sau simt celelalte.

Evoluția aspectelor narațiunii. – Valoarea aspectelor narațiunii s-a modificat rapid după epoca lui Laclos. Artificiul care constă în a prezenta povestea prin intermediul proiecțiilor sale în conștiința unui personaj va fi din ce în ce mai utilizat în secolul al XIX-lea și, după ce a fost sistematizat de către Henry James, el va deveni o regulă obligatorie în secolul al XX-lea. Pe de altă parte, existența a două nivele calitativ diferite este o moștenire din timpurile cele mai vechi: Secolul Luminilor cere să se spună adevărul. Romanul se va mulțumi ulterior cu mai multe versiuni ale „aparenței", fără să pretindă la o versiune care să fie singura adevărată. Trebuie spus că *Legăturile primejdioase* se disting în bine de multe alte romane ale epocii prin discreția cu care este reprezentat acel nivel al existenței: la sfârșitul cărții, cazul lui Valmont îl lasă perplex pe cititor. În acest sens se va îndrepta o mare parte a literaturii secolului al XIX-lea.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

c) *Modalităţile naraţiunii*

Aspectele naraţiunii se refereau la modul în care este percepută povestea de către narator; modalităţile naraţiunii se referă la modul în care acest narator ne-o expune, ne-o prezintă. La aceste modalităţi ale naraţiunii ne referim atunci când spunem că un scriitor ne „arată" lucrurile, în timp ce cutare altul nu face decât să ni le „spună". Există două modalităţi principale: *reprezentarea* şi *relatarea*. La un nivel ceva mai concret, aceste două modalităţi corespund unor noţiuni întâlnite mai înainte: discursul şi povestea.

S-ar putea presupune că, în naraţiunea contemporană, aceste două modalităţi au două origini diferite: cronica şi drama. Cronica, sau povestea, este, pe cât se crede, o pură relatare, autorul este un simplu martor care relatează fapte; personajele nu vorbesc; regulile sunt cele ale genului istoric. În schimb, în dramă evenimentele nu ne sunt relatate, ele se desfăşoară în faţa ochilor noştri (chiar dacă nu facem decât să citim piesa); nu există relatare, naraţiunea este cuprinsă în replicile personajelor.

Vorbirea personajelor, vorbirea naratorului. – Dacă vrem să găsim acestei deosebiri o bază lingvistică, ar trebui, la prima vedere, să recurgem la opoziţia dintre vorbirea personajelor (stilul direct) şi vorbirea naratorului. O asemenea opoziţie ne-ar explica pentru ce avem impresia că asistăm la nişte acte atunci când modalitatea utilizată este reprezentarea, impresie care dispare în relatare. Într-o operă literară, vorbirea personajelor se bucură de un statut particular. Ea se referă, ca orice vorbire, la realitatea schiţată, dar în egală măsură reprezintă un act, actul de a articula această frază. Dacă un personaj spune: „Sunteţi frumoasă", aceasta înseamnă nu numai că persoana căreia el i se adresează este (sau nu este) frumoasă, dar că acest personaj înfăptuieşte în faţa noastră un act: el articulează o frază, face un compliment. Nu trebuie să se creadă că semnificaţia acestor acte se rezumă la un simplu „el spune": ea cunoaşte o varietate la fel de mare ca şi actele realizate cu ajutorul limbajului; iar acestea sunt nenumărate.

Totuşi această primă identificare a relatării şi a reprezentării păcătuieşte prin simplificarea pe care o operează. Dacă ne-am limita la aceasta, ar însemna că drama nu cunoaşte relatarea, iar naraţiunea nedialogată reprezentarea. Cu toate acestea, putem cu uşurinţă să ne

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

convingem de contratiu. Să examinăm primul caz: în *Legăturile primejdioase*, ca și în dramă, nu apare decât stilul direct, toată narațiunea fiind realizată prin scrisori. Totuși, în acest roman apar amândouă modalitățile stabilite de noi: dacă cea mai mare parte dintre scrisori reprezintă acte și țin astfel de reprezentare, altele nu fac decât să informeze despre evenimente petrecute în afara spațiului care ne interesează. Până la deznodământul cărții, această funcție este asumată de către scrisorile lui Valmont către marchiză și, în parte, de către răspunsurile acesteia; după deznodământ, cea care reia relatarea este d-na de Volanges. Atunci când Valmont scrie d-nei de Merteuil, el nu are decât un singur scop: s-o informeze cu privire la cele ce i s-au întâmplat; așa încât el își începe scrisorile cu această frază: „Iată știrile de ieri". Scrisoarea care conține aceste „știri" nu *reprezintă* nimic, ea este relatare pură. La fel, la sfârșitul romanului, scrisorile d-nei de Volanges adresate d-nei de Rosemonde sunt „știri" despre sănătatea d-nei de Tourvel, despre nenorocirile d-nei de Merteuil. Să consemnăm aici că această repartizare a modalităților în *Legăturile primejdioase* este justificată prin existența unor relații diferite: relatarea apare în scrisorile de confidență, mărturisire care este atestată prin simpla existență a scrisorii; reprezentarea se raportează la relațiile de dragoste și de participare care dobândesc astfel o prezență mai sensibilă.

Să considerăm acum cazul invers, pentru a vedea dacă discursul autorului ține întotdeauna de relatare. Iată un fragment din *Educația sentimentală*:

„... o apucau tocmai pe strada Caumartin când, deodată, se auzi în spatele lor un zgomot *asemănător pârâitului unei imense bucăți de mătase care este sfâșiită*. Erau împușcăturile de pe Boulevard des Capucines.

– *Ah! le fac de petrecanie câtorva burghezi*, spuse Frédéric netulburat.

Pentru că sunt situații în care omul cel mai puțin crud este atât de detașat de ceilalți, încât ar putea privi pierind tot neamul omenesc fără nici o strângere de inimă".

Am scris cu litere cursive frazele care țin de reprezentare; după cum se vede, stilul direct nu acoperă decât o parte din ele. Acest fragment transmite reprezentarea prin trei forme diferite de discurs: prin stil

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

direct; prin comparație; prin cugetarea generală. Acestea două din urmă țin de vorbirea naratorului și nu de relatare. Ele nu ne informează asupra unei realități superioare discursului, ci își capătă sensul în același mod ca și replicile personajelor; numai că, de data aceasta, ele ne informează despre imaginea naratorului și nu despre cea a unui personaj.

Obiectivitate și subiectivitate în limbaj. – Trebuie, așadar, să abandonăm prima noastră identificare, anume cea a relatării cu vorbirea naratorului și a reprezentării cu vorbirea personajelor, pentru a căuta un fundament înzestrat cu mai multă profunzime. O asemenea identificare ar fi întemeiată, după cum putem observa acum, nu pe categoriile implicite, ci pe manifestările lor, fapt care poate să ne inducă în eroare cu ușurință. Vom găsi acest fundament în opoziția dintre aspectul obiectiv și aspectul subiectiv al limbii.

Orice vorbire este, după cum se știe, în același timp un enunț și o enunțare. În calitate de enunț, ea se raportează la subiectul enunțului și rămâne, deci, obiectivă. În calitate de enunțare, ea se raportează la subiectul enunțării și păstrează un caracter subiectiv pentru că reprezintă în fiecare caz un act săvârșit de către subiectul respectiv. Orice frază prezintă aceste două aspecte, dar în grade diferite; anumite părți de vorbire au drept singură funcție cea de a transmite această subiectivitate (pronumele personale și demonstrative, timpurile verbale, anumite verbe)[3]; altele se referă înainte de toate la realitatea obiectivă. Suntem, așadar, îndreptățiți să vorbim, împreună cu John Austin, de două modalități ale discursului, modalitatea constitutivă (obiectivă) și cea performativă (subiectivă).

Să luăm un exemplu. Fraza „Dl. Dupont a plecat de acasă la ora zece, în ziua de 18 martie" are un caracter esențialmente obiectiv; la prima vedere, ea nu aduce nici o informație cu privire la subiectul enunțării (singura informație este că enunțarea are loc după ora indicată în frază). Alte fraze au, în schimb, o semnificație care se referă aproape în exclusivitate la subiectul enunțării – de exemplu: „Ești un tâmpit!". O asemenea frază este înainte de toate un act al celui care o pronunță, o injurie, cu toate că ea păstrează și o valoare obiectivă. Totuși, ceea ce determină gradul de subiectivitate propriu unei fraze nu este numai

[3] Cf. E. Benveniste, *Despre subiectivitatea din limbaj*, în „Problèmes de linguistique générale".

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

contextul global al enunțului. Dacă prima noastră frază ar fi reluată în replica unui personaj, ea ar putea deveni o indicație cu privire la subiectul enunțării.

Stilul direct este legat, în general, de aspectul subiectiv al limbajului; dar, așa cum am văzut în cazul lui Valmont și al d-nei de Volanges, această subiectivitate se reduce uneori la o simplă convenție: informația ne este prezentată ca și cum ar veni de la personaj și nu din partea naratorului, dar nu aflăm nimic cu privire la acest personaj. Invers, cuvântul naratorului aparține în general planului relatării enunțiative, dar în cazul unei comparații (ca și în cel al oricărei alte figuri retorice) sau al unei cugetări generale, subiectul enunțării devine aparent și astfel naratorul se apropie de personaje. Astfel, la Flaubert, cuvintele naratorului ne semnalează existența unui subiect al enunțării, care face comparații sau cugetări cu privire la natura umană.

Aspecte și modalități. – Aspectele și modalitățile narațiunii sunt două categorii care intră în raporturi foarte strânse și se referă, atât unele cât și celelalte, la imaginea naratorului. Iată de ce criticii literari au fost întotdeauna ispitiți să le confunde. Astfel, Henry James și, după el, Percy Lubbock au deosebit două stiluri principale în povestire: stilul „panoramic" și stilul „scenic". Fiecare dintre acești termeni cumulează două noțiuni: „scenicul" este în același timp reprezentarea și viziunea „împreună cu" (narator = personaj); „panoramicul" este relatarea și viziunea „dindărăt" (narator > personaj).

Cu toate acestea, o asemenea identificare nu este obligatorie. Pentru a reveni la *Legăturile primejdioase*, am putea să amintim că, până la deznodământ, ea este reluată de către d-na de Volanges care nu înțelege nimic din evenimentele survenite și a cărei narațiune ține întru totul de viziunea „cu" (dacă nu „din afară"). Cele două categorii trebuie deci să fie bine precizate pentru ca să ne putem da seama apoi de relațiile lor reciproce.

Confuzia devine și mai periculoasă dacă ne amintim că, îndărătul acestor procedee, se profilează naratorul, imagine ce poate trece uneori drept cea a autorului însuși. În *Legăturile primejdioase* naratorul nu este, firește, Valmont, acesta nu este decât un personaj căruia i-a fost încredințată, provizoriu, relatarea. Abordăm aici o nouă problemă importantă: cea a imaginii naratorului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Imaginea naratorului și imaginea cititorului. – Naratorul este subiectul enunțării pe care o reprezintă cartea. Toate procedeele la care ne-am referit mai sus ne conduc spre acest subiect. El este cel care situează anumite descrieri înaintea altora cu toate că, în timpul poveștii, acestea le-au precedat. El ne face să vedem acțiunea prin ochii cutărui sau cutărui personaj sau prin proprii săi ochi, fără ca prin aceasta să fie nevoie să apară el însuși pe scenă. În sfârșit, el este cel care hotărăște dacă trebuie să expună cutare peripeție prin mijlocirea dialogului dintre două personaje sau printr-o descriere „obiectivă". Suntem, așadar, în posesia unui mare număr de date cu privire la el, date care ar trebui să ne îngăduie să-l conturăm, să-l situăm cu precizie; dar această imagine fugitivă nu ne îngăduie să venim în preajma ei – dimpotrivă, arborează mereu măști contradictorii, mergând de la cea a autorului în carne și oase până la cea a unui personaj oarecare.

Există, totuși, un loc unde, pe cât se pare, ne apropiem îndeajuns de această imagine: putem să-l numim nivelul apreciativ. Descrierea fiecărei părți a poveștii comportă propria sa apreciere morală; absența unei aprecieri reprezintă o luare de poziție tot atât de semnificativă. Această apreciere, trebuie s-o spunem din capul locului, nu face parte nici din experiența noastră individuală de cititori, nici din cea a autorului real; ea este inerentă cărții, iar structura acesteia n-ar putea fi corect sesizată, dacă nu ținem seama de ea. Putem, împreună cu Stendhal, s-o considerăm pe d-na de Tourvel personajul cel mai imoral al *Legăturilor primejdioase*; putem, împreună cu Simone de Beauvoir, să afirmăm că d-na de Merteuil este personajul cel mai captivant al cărții; dar acestea nu sunt decât interpretări care nu țin de sensul operei. Dacă n-o condamnăm pe d-na de Merteuil, dacă nu luăm partea președintei, structura operei este alterată. Trebuie să ne dăm seama de la început că există două interpretări morale cu caracter total diferit: una care este interioară cărții (oricărei opere de artă imitativă) și alta pe care cititorii o dau fără să se preocupe de logica operei; aceasta din urmă poate varia în mod simțitor în funcție de epocă și de personalitatea cititorului. În carte, d-na de Merteuil primește o apreciere negativă, d-na de Tourvel este o sfântă etc. Fiecare act are aici aprecierea sa, cu toate că aceasta poate să nu fie nici cea a autorului, nici a noastră (și iată unul dintre criteriile de care dispunem pentru a judeca reușita autorului).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Acest nivel apreciativ ne apropie de imaginea naratorului. Și pentru asta nu este nevoie ca el să ni se adreseze „direct": în acest caz naratorul s-ar asimila, prin forța convenției literare, cu personajele. Pentru a găsi nivelul apreciativ, recurgem la un cod de principii și de reacții psihologice pe care naratorul îl postulează ca un limbaj comun pentru cititor și pentru el însuși (acest cod nemaifiind admis astăzi de către noi, suntem în situația de a distribui în mod diferit accentele evaluative). În cazul narațiunii noastre, codul poate fi redus la câteva maxime destul de banale: nu faceți rău; fiți sinceri; nu vă lăsați târâți de pasiuni etc. În același timp, naratorul se sprijină pe o scară evaluativă a calităților sufletești; datorită ei, îi respectăm pe Valmont și pe d-na de Merteuil și ne temem de ei (ca urmare a puterii spiritului lor, a capacității lor de a prevedea) sau o preferăm pe d-na de Tourvel Cécilei Volanges.

Imaginea naratorului nu este o imagine solitară: îndată ce apare, de la prima pagină, ea este însoțită de ceea ce s-ar putea numi „imaginea cititorului". Firește, această imagine are tot atât de puțină legătură cu un cititor concret ca și imaginea autorului cu adevăratul autor. Cei doi se găsesc într-o dependență strânsă unul față de celălalt și îndată ce imaginea naratorului începe să se contureze cu ceva mai multă claritate, cititorul imaginar devine și el o figură mai precisă. Aceste două imagini sunt caracteristice oricărei opere de ficțiune: conștiința faptului că citim un roman și nu un document ne face să jucăm rolul acestui cititor imaginar, iar simultan își face apariția naratorul, cel care realizează narațiunea, pentru că narațiunea în sine este imaginară. Această dependență confirmă legea semiologică generală conform căreia „eu" și „tu", emițătorul și receptorul unui enunț, apar totdeauna împreună [...].

3. ÎNCĂLCAREA ORDINII*

Toate observațiile făcute până acum pot fi rezumate spunând că ele aveau drept obiect găsirea structurii literare a operei, sau, după cum vom spune de acum înainte, o anumită *ordine*. Întrebuințăm acest termen ca pe o noțiune generică pentru toate relațiile și structurile elementare pe care le-am studiat. Dar prezentarea noastră nu conține nici o indicație cu privire la succesiunea existentă din cadrul narațiunii; dacă părțile

* În original, *L'Infraction à l'ordre*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

narațiunii ar fi permutate între ele, această prezentare n-ar fi modificată în mod sensibil. Acum ne vom opri la momentul crucial al succesiunii specifice narațiunii: dezmoștenirea, care reprezintă, după cum vom vedea, o adevărată încălcare a ordinii precedente. Vom observa acest lucru luând ca singur exemplu *Legăturile primejdioase*.

Încălcarea în cadrul poveștii. Această încălcare se face simțită pretutindeni în ultima parte a cărții, mai ales între scrisorile 142 și 162, adică între ruptura dintre Valmont și d-na de Tourvel și moartea lui Valmont. Ea se referă în primul rând chiar la imaginea lui Valmont, personajul principal al narațiunii. Partea a patra începe cu prăbușirea d-nei de Tourvel. În scrisoarea 125, Valmont pretinde că este vorba despre o aventură care nu se deosebește prin nimic de celelalte; dar cititorul își dă seama cu ușurință, mai ales cu ajutorul d-nei de Merteuil, că tonul trădează cu totul alte relații decât cele declarate: de data aceasta este vorba despre dragoste, adică de aceeași pasiune care însuflețește toate „victimile". Înlocuind prin dragoste dorința sa de posesiune și indiferența care venea după aceea, Valmont iese din grupul său și distruge, de pe acum, o primă distribuție. Este adevărat că, mai târziu, el va sacrifica această dragoste pentru a respinge acuzațiile d-nei de Merteuil, dar acest sacrificiu nu rezolvă ambiguitatea atitudinii sale precedente. De altfel, mai târziu, Valmont întreprinde și alte demersuri care ar trebui să-l apropie de d-na de Tourvel (îi scrie d-nei de Volanges, ultima sa confidentă); chiar și dorința sa de răzbunare împotriva d-nei de Merteuil ar trebui să ne indice că el regretă primul său gest. Dar îndoiala nu este risipită; Redactorul ne-o spune explicit într-una dintre notele sale (I. 154) cu privire la scrisoarea trimisă de Valmont d-nei de Volanges pentru a-i fi remisă d-nei de Tourvel și care nu este prezentă în carte: „Neputând fi găsit în continuarea acestei corespondențe nimic care să risipească această îndoială, am socotit nimerit să suprimăm scrisoarea d-lui de Valmont".

Privită din perspectiva logicii pe care am schițat-o în cele ce preced, comportarea față de d-na de Merteuil este la fel de stranie. Acest raport pare a reuni elemente foarte diferite și, până acum, incompatibile: este vorba de dorința de posesiune, dar totdeodată de opoziție și, în același timp, de confidență. Această ultimă trăsătură (care este, deci, o încălcare a celei de-a patra reguli stabilite de noi) se dovedește a fi hotărâtoare pentru soarta lui Valmont: el continuă să se destăinuie marchizei chiar

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

și după declarația de „război". Iar încălcarea legii este pedepsită cu moartea. De asemenea, Valmont uită că el poate acționa pe două nivele pentru a-și realiza dorințele, lucru de care se folosise cu atâta abilitate mai înainte: în scrisorile către marchiză, el își mărturisește cu naivitate dorințele, fără a încerca să le disimuleze, să adopte o tactică mai suplă (așa cum ar fi trebuit totuși să facă, având în vedere atitudinea d-nei de Merteuil). Chiar fără să mai recurgă la scrisorile marchizei către Danceny, cititorul poate să-și dea seama că aceasta a pus capăt relațiilor sale prietenești cu Valmont.

Încălcarea în discurs. – [...] Am notat mai sus că, înainte de acest moment al încălcării, factorul *relatare* era inclus în scrisorile lui Valmont și ale d-nei de Merteuil, iar mai târziu, în cele ale d-nei de Volanges. Această schimbare nu este o simplă substituție, ci alegerea unei noi viziuni: în timp ce în primele trei părți ale cărții, relatarea se situa la nivelul existenței, în cea de-a patra ea trece la nivelul aparenței. D-na de Volanges nu înțelege evenimentele care o înconjoară, ea nu poate sesiza decât aparențele (chiar și d-na de Rosemonde este mai bine informată decât ea; dar această doamnă nu povestește). O asemenea schimbare de optică în relatare este deosebit de pregnantă în ceea ce o privește pe Cécile: cum în partea a patra a cărții nu există nici o scrisoare de a ei (singura pe care o semnează îi este dictată de către Valmont), nu avem nici un mijloc de a afla care este „existența" ei în acel moment. De aceea Redactorul este îndreptățit să ne promită, în *Nota finală*, noi aventuri ale Cécilei: nu cunoaștem adevăratele rațiuni ale purtării ei, soarta ei nu este clară, viitorul ei este enigmatic.

Valoarea încălcării. – Putem, oare, să ne imaginăm o a patra parte diferită de restul cărții – o secțiune în care ordinea precedentă să nu fie încălcată? Valmont ar fi știut fără îndoială să găsească o modalitate mai simplă pentru a nu se despărți de d-na de Tourvel; dacă ar fi intervenit un conflict între el și d-na de Merteuil, ar fi știut să-l rezolve cu mai multă abilitate și fără să se expună la atâtea pericole. „Versații" ar fi găsit o soluție care să le îngăduie să evite atacul propriilor lor victime. La sfârșitul cărții, cele două tabere ar fi fost la fel de departe una de alta ca și la început, iar cei doi complici la fel de puternici. Chiar dacă duelul cu Danceny ar fi avut loc, Valmont ar fi știut să nu se expună unei primejdii de moarte...

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Este inutil să mai continuăm. [...]

Faptul că narațiunea și-ar pierde orice consistență estetică și morală dacă ea n-ar avea acest deznodământ este simbolizat chiar în roman. Într-adevăr, povestea este prezentată astfel încât își datorează propria existență încălcării ordinii. Dacă Valmont n-ar fi încălcat legile propriei sale morale (și cele ale structurii romanului), n-am fi văzut niciodată publicarea scrisorilor sale și ale d-nei de Merteuil: publicarea acestei corespondențe este o urmare a rupturii lor, și, îndeobște, a încălcării. Acest detaliu nu se datorează, așa cum s-ar putea crede, unei întâmplări: într-adevăr, întreaga relatare nu se justifică decât în măsura în care există în roman pedepsirea răului. Dacă Valmont nu și-ar fi trădat prima sa imagine, cartea n-ar avea dreptul să existe.

Cele două ordini. – Până acum n-am caracterizat această încălcare a ordinii decât într-un mod negativ, ca o negare a ordinei precedente. Să încercăm acum să vedem care este conținutul pozitiv al acestor acțiuni, care este sistemul de care țin. Să ne îndreptăm mai întâi privirea către elementele sale: Valmont, versatul, se îndrăgostește de o femeie „oarecare"; Valmont uitând să fie viclean cu d-na de Merteuil; Cécile ducându-se să se pocăiască într-o mănăstire; d-na de Volanges asumându-și rolul rezonerului... Toate aceste acțiuni au un deznodământ comun: ele ascultă de morala convențională, așa cum este ea pe vremea lui Laclos (și chiar mai târziu). Așadar, ordinea care determină acțiunile personajelor *în* și *după* deznodământ este pur și simplu ordinea convențională, ordinea exterioară universului cărții. O confirmare a acestei ipoteze o constituie și redeschiderea afacerii Prévan. La sfârșitul cărții, îl vedem pe Prévan reabilitat în toată măreția lui; ne amintim, totuși, că, în conflictul cu marchiza, amândoi aveau exact aceleași dorințe ascunse și manifeste. D-na de Merteuil a reușit să fie mai rapidă, dar ea nu era cea mai vinovată. Prin urmare, la sfârșitul cărții nu se instaurează o justiție supremă, o ordine superioară, ci, în toată splendoarea ei, morala convențională a societății contemporane, morală de ipocrizie și falsă pudoare, și prin aceasta diferită de cea a lui Valmont și a d-nei de Merteuil (din restul cărții). Astfel, „viața" devine o parte integrantă a operei: prezența ei este un element esențial pentru a înțelege structura narațiunii. Numai în acest moment al analizei noastre se justifică intervenția aspectului social;

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

adăugăm totodată că elementul social este absolut necesar. Cartea poate acum s-ajungă la un sfârșit pentru că stabilește ordinea existentă în realitate.

[.....]

Astfel, toată narațiunea ne apare într-o nouă perspectivă. Ea nu este simpla expunere a unei acțiuni, ci povestea conflictului dintre două ordini: cea a cărții și cea a contextului social. În cazul nostru, până la deznodământ, *Legăturile primejdioase* stabilesc o nouă ordine, diferită de cea a mediului exterior. Ordinea exterioară nu este prezentă aici decât ca mobil pentru anumite acțiuni. Deznodământul reprezintă o încălcare a ordinei cărții, iar ceea ce urmează conduce spre aceeași ordine exterioară, spre restabilirea a ceea ce fusese distrus prin precedenta narațiune. Prezentarea acestei părți a schemei structurale a romanului nostru este deosebit de instructivă: ajutat de către diferitele aspecte ale narațiunii, Laclos evită să adopte o poziție cu privire la această restabilire. Dacă până atunci narațiunea se desfășurase la nivelul existenței, narațiunea de la sfârșit stă în întregime sub semnul aparenței. Nu știm care este adevărul, nu cunoaștem decât aparențele; și nu știm care este poziția exactă a autorului: nivelul apreciativ este ascuns. Singura morală de care luăm cunoștință este cea a d-nei de Volanges; ori, anume parcă, exact în aceste ultime scrisori ale sale, d-na de Volanges apare ca o femeie superficială, lipsită de opinie proprie, bârfitoare etc. Ca și cum autorul ar vrea astfel să ne ferească de o eventuală încredere prea mare în judecățile emise de ea! Morala de la sfârșitul cărții îl repune pe Prévan în drepturile sale; oare aceasta să fie morala lui Laclos? Această ambiguitate profundă, această deschidere către interpretări opuse este ceea ce deosebește romanul lui Laclos de numeroase romane „bine construite", situându-l printre capodopere.

Încălcarea ca criteriu tipologic. – Putem considera că relația dintre ordinea narațiunii și ordinea vieții înconjurătoare nu este în mod necesar cea care se stabilește în *Legăturile primejdioase*. Se poate presupune că există și posibilitatea inversă: o narațiune care explicitează în dezvoltarea ei ordinea existentă în exterior și al cărei deznodământ ar introduce o ordine nouă, anume cea a universului romanesc. Să ne gândim, de pildă, la romanele lui Dickens, care prezintă, cele mai multe dintre ele, o structură inversă: de la un capăt la celălalt al cărții, ordinea exterioară,

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

ordinea vieții este cea care domină acțiunile personajelor; în deznodământ, însă, se produce un miracol: cutare personaj bogat se dovedește dintr-o dată a fi un om generos și face posibilă instaurarea acelei noi ordini. Această nouă ordine – domnia virtuții – nu există, firește, decât în carte, dar ea este cea care triumfă după deznodământ.

Totuși nu este cert că în toate narațiunile trebuie să existe o asemenea încălcare. Anumite romane moderne nu pot fi prezentate ca un conflict între două ordini, ci mai degrabă ca o serie de varietăți gradate referitoare la același subiect. Așa se prezintă structura romanelor lui Kafka, Beckett etc. În orice caz, noțiunea de încălcare, ca de altfel toate cele care se referă la structura operei, poate servi drept criteriu pentru o viitoare tipologie a narațiunilor literare.

Ne oprim aici în tentativa noastră de a da un cadru studiului narațiunii literare.

Să sperăm că această căutare a unui numitor comun pentru discuțiile din trecut va face mai rodnice discuțiile viitoare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

PERSOANA*

Urmărind cele deja spuse în capitolele anterioare, se poate constata că am folosit termenii „povestire la persoana I sau a III-a" numai încadrați între ghilimele. Aceste expresii curente sugerează variația acolo unde intervine de fapt elementul invariabil al oricărei situații narative, și anume prezența, explicită sau implicită, a „persoanei" naratorului, care nu poate fi inclusă în povestire, ca orice subiect al enunțării în enunț, decât la „persoana întâi", cu excepția unei convenții precum cea din *Comentariile* lui Cezar: mai precis, accentul pus pe „persoană" creează impresia că alegerea naratorului (de natură exclusiv gramaticală și retorică) este de aceeași natură cu cea a lui Cezar care își scrie Memoriile, „la" o persoană sau alta. Or, se știe că în realitate problema nu se pune așa. Romancierul nu are de ales între două forme gramaticale, ci între două atitudini narative (formele gramaticale fiind simple consecințe mecanice): să facă în așa fel încât istoria să fie relatată fie de unul dintre „personaje"[1], fie de un narator exterior poveștii. Prezența verbelor la persoana întâi într-un text narativ conduce la situații distincte, pe care gramatica le confundă, dar pe care analiza narativă trebuie să le diferențieze: 1) autodesemnarea cuiva în calitate de narator, așa cum procedează Virgilius când scrie: „Arma virumque *cano*..." și 2) identitatea de persoană dintre narator și unul dintre personajele povestirii, precum în cazul lui Robinson

---

* În DISCOURS DU RÉCIT, în FIGURES III, Collection Poetique. Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 254. (n. ed.).

[1] Acest termen este utilizat aici în absența unuia mai neutru sau mai cuprinzător, care nu ar conota în mod nedrept – precum acesta – calitatea de „ființă umană" a agentului narativ, în timp ce nimic nu împiedică, în ficțiune, conferirea acestui rol fie unui animal (*Memoriile unui măgar*), fie unui obiect „inanimat" (nu știu dacă în această categorie ar intra și naratorii succesivi din *Bijoux indiscrets*...).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Crusoe: „În 1632 m-am născut la York..." Evident, termenul „povestire la persoana întâi" se referă numai la a doua situație și această disimetrie confirmă folosirea lui improprie. De vreme ce naratorul poate interveni *ca atare* în povestire în orice moment, orice narare este, prin definiție, virtual la persoana întâi (fie folosind numai pluralul academic, ca Stendhal: „*Vom mărturisi că... am început* istoria eroului nostru...''). Adevărata problemă constă în a ști dacă naratorul are sau nu ocazia de a utiliza persoana întâi pentru a desemna *unul dintre personaje.* Prin urmare, distingem două tipuri de povestire: primul, în care naratorul este absent din istoria pe care o povestește (precum Homer în *Iliada* sau Flaubert în *Educația sentimentală*); în cel de-al doilea tip, naratorul este prezent ca personaj în istoria pe care o povestește (ca în *Gil Blas, La răscruce de vânturi*). Voi numi primul tip, din motive evidente, *heterodiegetic*, iar pe cel de-al doilea *homodiegetic*. Dar chiar în exemplele alese apare o disimetrie clară în privința statutului celor două tipuri de naratori: între Homer și Flaubert nu există nici o diferență, ei fiind în *egală* măsură absenți din cele două povestiri. Nu același lucru îl putem spune, în schimb, despre Gil Blas și Lockwood, pentru că prezența lor în povestire nu mai este egală: Gil Blas este, incontestabil, eroul istoriei pe care el însuși o povestește, spre deosebire de Lockwood, care nu este (și lesne s-ar putea găsi exemple de „prezență" și mai diminuată; voi reveni asupra acestui punct imediat). Absența este absolută, însă prezența presupune mai multe grade. Va trebui, așadar, cel puțin să distingem în cadrul tipului homodiegetic două subcategorii: a) naratorul este și eroul propriei povestiri (*Gil Blas*) și b) naratorul joacă doar un rol secundar, de observator și martor, precum deja amintitul Lockwood, naratorul anonim din *Louis Lambert*, Ismahel din *Moby Dick,* Marlow din *Lord Jim*, Carraway din *Marele Gatsby,* Zeitblom în *Doctor Faustus*, fără să-l uităm pe cel mai faimos, mai reprezentativ, pe transparentul (dar indiscretul) Dr. Watson al lui Conan Doyle[2]. S-ar părea că naratorul nu poate fi în nici un caz un figurant, el e fie vedetă, fie simplu spectator. Am ales pentru prima categorie (care într-o oarecare măsură reprezintă gradul forte al homodiegeticului) denumirea de *autodiegetic*, întrucât ea se impune de la sine.

[2] O variantă a acestui tip este povestirea unui narator martor colectiv: echipajul din *Negrul de pe Narcis,* locuitorii din orășelul din *Un trandafir pentru Emily.* Să ne amintim că primele pagini din *Doamna Bovary* sunt scrise în acest mod.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Astfel definită, relația narator-istorie este în principiu invariabilă. Chiar când Watson sau Gil Blas se șterg momentan ca personaje, știm că ei aparțin de fapt universului diegetic al povestirii lor și că, mai devreme sau mai târziu, ei vor apărea. Mai mult, cititorul va resimți trecerea de la un statut la altul (cel puțin atunci când o percepe), inevitabil, ca pe o încălcare a unei norme implicite: așa se întâmplă la dispariția (discretă) a naratorului-martor inițial din *Roșu și Negru* sau *Doamna Bovary*, sau la dispariția (mai zgomotoasă) a naratorului lui Lamiel, care părăsește declarat diegeza „spre a deveni literat. Așadar, îngăduitorule cititor, adio, nu vei mai auzi vorbindu-se de mine"[3]. Există și transgresiuni mai puternice încă, precum modificarea persoanei gramaticale care desemnează unul și același personaj: astfel, în *Alt studiu despre femeie,* Biachon trece brusc de la „eu" la „el", ca și cum ar renunța dintr-odată la rolul de narator, de asemenea, în *Jean Santeuil*, eroul parcurge drumul invers, de la „el" la „eu". În romanul clasic și mai mult încă la Proust, asemenea efecte se datorează unui tip de patologie narativă, explicabilă prin modificările premature și caracterul nedesăvârșit al textului. Se știe însă că romanul contemporan a depășit aceste limite, ca și multe altele, neezitând să stabilească între narator și personaj(e) o relație variabilă sau fluctuantă, vertij pronominal în acord cu o logică mai liberă și cu o idee de „personalitate" mai complexă. Formulele cele mai acute ale acestei emancipări[4] nu sunt neapărat și cele mai perceptibile, tocmai pentru că, odată cu dispariția atributelor clasice ale personajului – nume propriu, „caracter" fizic și moral -, s-au pierdut și celelalte repere ale circuitului gramatical. Borges este, fără îndoială, cel care oferă exemplul cel mai spectaculos al acestei transgresiuni – tocmai pentru că ea se înscrie aici într-un sistem narativ tradițional, care accentuează contrastul.În povestirea lui, intitulată *Forma sabiei*, eroul începe prin a-și povesti ticăloșia, identificându-se cu victima, înainte de a mărturisi că, de fapt, el este *celălalt*, lașul denunțător, înfățișat până acum, cu disprețul de rigoare, la „persoana a III-a". Comentariul „ideologic" al acestui procedeu narativ îi aparține chiar lui Moon: „un om face ceea ce

[3] Cazul invers, apariția bruscă a unui *eu* autodiegetic într-o povestire heterodiegetică, apare mai rar. Acele „eu cred" stendhaliene (*Lucien Leuwen, Mânăstirea din Parma*), pot fi atribuite naratorului ca atare.

[4] Vezi, de exemplu, J.L. Baudry, *Personnes*, Seuil, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

ar putea să facă toți ceilalți... Eu sunt ceilalți, orice om este toți oamenii". Fantasticul borgesian, emblematic pentru întreaga literatură modernă, *nu acceptă persoana*.

Nu pretind că putem înțelege în acest fel narațiunea proustiană, unde procesul de dezintegrare a „personajului" este cu atât mai mult exploatat. *În căutarea timpului pierdut* este, prin excelență, o povestire autodiegetică, în care eroul-narator nu cedează numănui privilegiul funcției narative. Importantă nu este, însă, prezența acestei forme perfect tradiționale, ci mai curând conversiunea care a produs-o și, în consecință, dificultățile pe care ea le întâlnește într-un roman de tipul acesta.

„Autobiografie deghizată" – pare în general cu totul firesc și de la sine înțeles ca *În căutarea...* să fie o povestire cu formă autobiografică, scrisă la „persoana întâi". Este însă o aparență înșelătoare, întrucât proiectul inițial al lui Proust, după cum bănuia Germaine Brée încă din 1948, iar publicarea lui *Jean Santeuil* a confirmat-o ulterior, nu conținea, exceptând începutul, această formulă narativă. *Jean Santeuil*, să ne amintim, are o formă deliberat heterodiegetică. Acest subterfugiu ne împiedică să presupunem că formula narativă din *În căutarea...* ar fi prelungirea directă a unui discurs personal autentic, în care neconcordanțele cu viața reală a lui Marcel Proust nu ar constitui decât deviații secundare. „Povestirea la persoana întâi – considera, pe bună dreptate, Germaine Brée – este rodul unei opțiuni estetice conștiente, și nu semnul confidenței directe, al confesiunii, al autobiografiei". Povestirea vieții lui „Marcel" de către „Marcel" însuși, după povestirea vieții lui „Jean" de către scriitorul „C", relevă într-adevăr o opțiune narativă tot atât de precisă și, deci, tot atât de semnificativă – cu atât mai semnificativă cu cât modificarea este mai substanțială – ca și în cazul lui Robinson Crusoe al lui Defoe sau Gil Blas al lui Lesage. Dar nu putem să nu observăm că această conversiune a heterodiegeticului în autodiegetic însoțește și completează cealaltă conversiune, deja menționată, a metadiegeticului în diegetic (sau pseudodiegetic). De la *Santeuil* la *În căutarea...*, eroul putea trece de la „el" la „eu" fără ca astfel să dispară stratificarea instanțelor narative: tot ceea ce conta era ca „romanul" lui C. să fie autobiografic sau pur și simplu de formă autodiegetică. Invers, dubla instanță se putea reduce fără modificarea

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

relației erou-narator: era suficientă suprimarea preambulului și deschiderea cărții printr-o frază precum: „Ani de-a rândul, Marcel se culca devreme". Trebuie deci să ținem cont de întreaga semnificație a dublei transformări constituite de trecerea de la sistemul narativ din *Jean Santeuil* la cel din *În căutarea...* .

Dacă definim statutul naratorului în povestire în funcție de nivelul său narativ (extra- sau intradiegetic) și de relația sa cu istoria (hetero- sau homodiegetică), putem alcătui, printr-un tabel cu două criterii, cele patru tipuri fundamentale ale statutului naratorului: 1) *extradiegetic-heterodiegetic*, ilustrat de Homer, narator de gradul întâi care relatează o istorie din care el este absent; 2) *extradiegetic-homodiegetic*, ilustrat de Gil Blas, narator de gradul întâi care povestește propria sa istorie; 3) *intradiegetic-heterodiegetic*, exemplu: Șeherezada, narator de gradul al doilea, care povestește istorii, din care ea este în general absentă; 4) *intradiegetic-homodiegetic*, exemplu: Ulise, în Cânturile IX-XII, narator de gradul al doilea care își spune propria sa istorie. În acest sistem, naratorul (secund) din aproape întreaga narațiune din *Santeuil*, romancierul fictiv C., se înscrie în aceeași categorie ca și Șeherezada, cea intraheterodiegetică, în vreme ce naratorul (unic) din *În căutarea...*, în categoria diametral opusă (pe diagonală), a lui Gil Blas, ca extrahomodiegetic:

NIVEL / RELAȚIE	EXTRADIEGETIC	INTRADIEGETIC
HETERODIEGETIC	HOMER	ȘEHEREZADA C.
HOMODIEGETIC	GIL BLAS MARCEL	ULISE

Este vorba de o răsturnare absolută, pentru că se trece de la o situație caracterizată prin disocierea completă a instanțelor (primul narator-autor extradiegetic: „eu"; al doilea narator, romancier intradiegetic: „C"; erou metadiegetic: „Jean") la situația inversă, caracterizată prin reunirea celor trei instanțe într-o singură „persoană": eroul-naratorul-autorul Marcel. Semnificația cea mai evidentă a acestei conversiuni constă în asumarea tardivă și deliberată a formei autobiografice directe, care implică inevitabil faptul, aparent contradictoriu, că în *În căutarea...* conținutul narativ e

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

mai indirect autobiografic decât în *Santeuil* – ca și cum Proust a trebuit să-și domine mai întâi o anumită aderență la sine, să se detașeze de el însuși pentru a câștiga dreptul de spune „eu", sau, mai exact, dreptul unui erou de a spune „eu", un erou care nu e întrutotul nici el însuși, nici un altul. Dobândirea lui „eu" nu echivalează cu reîntoarcerea la sine, cu instalarea în confortul „subiectivității", ci, poate, dimpotrivă: experiența dificilă a raportului cu sine resimțit ca o (ușoară) detașare și descentralizare, raport pe care-l simbolizează minunat această semiomonimie, mai mult decât discretă, și parcă întâmplătoare, între eroul-narator și semnatar[5].

Însă această explicație, vom vedea, se potrivește în primul rând trecerii de la heterodiegetic la autodiegetic, dar ea ignoră într-o oarecare măsură suprimarea nivelului metadiegetic. Suprapunerea forțată a instanțelor începuse, poate, încă din acele pagini din *Jean Santeuil* unde „eul" naratorului (dar al cărui narator ?) se substituie, ca din greșeală, „el"-ului eroului; efect al nerăbdării, fără îndoială, însă nu al nerăbdării „de a se exprima" sau de „a se povesti", ridicând masca ficțiunii romanești; mai curând iritare în fața obstacolelor sau șicanelor generate de disocierea instanțelor pe parcursul discursului, discurs care, încă în *Jean Santeuil*, nu este exclusiv narativ. Nimic nu poate fi mai supărător pentru un narator atât de dornic să-și însoțească „istoria" cu un astfel de comentariu perpetuum care constituie justificarea profundă a acesteia decât obligația permanentă de a schimba „vocea", de a povesti experiențele eroului la persoana a treia și de a le comenta ulterior în numele său, printr-o intruziune constant reiterată și permanent discordantă. De aici provine tentația de a depăși obstacolul, de a revendica și de a anexa în final experiența însăși, ca de pildă în această pagină unde naratorul, după ce a povestit „impresiile regăsite" de Jean, când priveliștea lacului Geneva i-a amintit de marea de la Beg Meil, revine la propriile lui amintiri și la hotărârea de a scrie „numai atunci când trecutul este redeșteptat brusc de o mireasmă, de o priveliște a cărei strălucire să-mi aprindă într-atât imaginația, încât bucuria resimțită în asemenea

[5] Faimosul „subiectivism" proustian nu este altceva decât o asigurare în privința subiectivității. Pe Proust însuși l-au iritat concluziile prea facile care au fost trase în urma opțiunii sale narative: „Întrucât am avut ghinionul să-mi încep cartea prin *eu*, și nu mai pot schimba asta, sunt „subiectiv" in aeternum. Dacă aș fi început în schimb cu „Roger Mauclair ocupa un pavilion", aș fi fost categorisit drept „obiectiv". (În scrisoarea către J. Boulanger, 30.XI.1921, *Corr.* Gen. III, 278).

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

momente să *mă* inspire"[6]. După cum se vede, nu e vorba de o simplă inadvertență, ci, mai curând, întregul cadru narativ din *Santeuil* se dovedește inadecvat, astfel încât, în final, romanul cedează în fața necesităților și *instanțelor* celor mai profunde ale discursului. Asemenea „accidente" prefigurează deopotrivă eșecul sau, mai curând, abandonarea imediată a lui *Santeuil,* ca și reluarea sa ulterioară sub forma vocii din *În căutarea...*, cea a narațiunii autodiegetice directe.

Însă, după cum am văzut în capitolul despre mod, această nouă formulă nu e lipsită de dificultăți, pentru că ea trebuie acum să cuprindă într-o povestire de tip autobiografic o întreagă cronică socială care depășește sfera cunoștințelor directe ale eroului și adesea chiar, ca în cazul lui *Swan*, nu se potrivește nici măcar cu sfera cunoștințelor naratorului.De fapt, așa cum a demonstrat B.G. Rodgers[7], romanul proustian nu a reușit decât cu mare greutate să reconcilieze două solicitări contradictorii: cea a unui discurs teoretic omniprezent, care nu se potrivește deloc narațiunii clasice „obiective" și care impune identificarea experienței eroului cu biografia naratorului, acesta din urmă putând fi astfel și autorul comentariilor, fără ca intruziunea sa să fie evidentă (motiv pentru care a și fost adoptată în cele din urmă narațiunea autodiegetică, în care se pot contopi și combina vocile eroului, naratorului și autorului îndreptate către cititor cu scopul de a-l informa și de a-l convinge); și cea a unui conținut narativ foarte vast, depășind cu mult experiența interioară a eroului, necesitând uneori un narator quasi „omniscient", de unde încurcăturile și multitudinea focalizărilor pe care le-am menționat deja.

Formula narativă din *Jean Santeuil* nu putea fi menținută, și dacă privim retrospectiv, abandonarea sa ne va părea „justificată"; cea din *În căutarea...* este mai bine adaptată necesităților discursului proustian, dar, pe de altă parte, nu este încă de o coerență perfectă. De fapt, proiectul proustian nu putea fi pe deplin satisfăcut de nici una dintre cele două

---

[6] Asupra acestei controversate chestiuni, a se vedea: M. Suzuki, *Le „je" proustien*, BSAMP, 9 (1959), H. Waters, *The Narrator, not Marcel,* French Review, febr. 1960 și Muller, p. 12 și 164-165. Se știe că unicele ocurențe ale acestui prenume, în *În căutarea...*, sunt tardive (III, 75 și 157) și că prima nu apare fără o anume reticență. Dar cred că asta nu este suficient pentru a le înlătura. Dacă ar fi să contestăm tot ceea ce nu este spus decât o singură dată... Pe de altă parte, a-l numi pe erou Marcel nu este, evident, același lucru cu a-l identifica cu Proust; dar această coincidență parțială și fragilă este eminamente simbolică.

[7] *Proust's Narrative Techniques*, Droz, Genève, 1965, p. 120-141.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

formule: nici de „obiectivitatea" prea distantă a povestirii heterodiegetice, care ţinea discursul naratorului la distanţă de „acţiune" şi, implicit, şi de experienţa eroului, nici de „subiectivitatea" povestirii autodiegetice, prea personală, şi, în consecinţă, prea limitată pentru a putea cuprinde în mod verosimil un conţinut narativ care depăşeşte experienţa acelei subiectivităţi. Mai exact spus, este vorba despre experienţa fictivă a *eroului*, pe care Proust a dorit-o, din motive binecunoscute, mai restrânsă decât propria sa experienţă: într-un fel, nimic din *În căutarea...* nu depăşeşte experienţa lui Proust, însă tot ceea ce crede el că trebuie, din această experienţă, atribuit lui Swan, Saint-Loup, Bergotte, Charlus, domnişoarei Vinteuil, lui Legrandin şi multor altora depăşeşte evident experienţa lui Marcel. Asistăm aşadar la o dispersie deliberată a „materiei" autobiografice, ceea ce provoacă şi anumite dificultăţi narative. Şi dacă revenim fie şi numai la cele două paralepse, cele mai flagrante, de altfel, s-ar putea să ne surprindă faptul că Marcel ne comunică ultimele gânduri ale lui Bergotte, dar nu şi că Proust are acces la ele, întrucât el însuşi „se află" la Jeu de Paume într-o anumită zi de mai, în 1921. De asemenea, ne-ar putea mira că Marcel înţelege atât de bine sentimentele ambigue ale domnişoarei Vinteuil la Montjouvain, dar mult mai puţin, cred, faptul că Proust a ştiut să i le atribuie. Toate acestea şi multe altele vin de la Proust şi nu vom împinge disprețul faţă de „referent" într-atât încât să pretindem că-l ignorăm; dar ştim că în acest fel el a dorit să se elibereze de povară, eliberându-l totodată şi pe eroul său. Aşadar, îi este necesară existenţa simultană a unui narator „omniscient", capabil să domine o experienţă morală de acum *obiectivată*, şi a unui narator autodiegetic, capabil să-şi asume în mod direct, autentificând şi clarificând prin propriul său comentariu, experienţa spirituală care conferă sensul ultim pentru tot restul romanului şi care rămâne, ea singură, privilegiul eroului. De aici provine situaţia paradoxală, şi pentru unii chiar scandaloasă, a unei naraţiuni „la persoana întâi" şi, cu toate acestea, din când în când, omniscientă. În felul acesta, fără să vrea, şi poate fără să ştie, din motive care ţin de natura profundă – şi profund contradictorie – a formulei sale, *În căutarea...* atentează la convenţiile cele mai solide ale naraţiunii romaneşti, determinând eşecul, nu doar al „formelor" sale tradiţionale, ci – zguduire mai ascunsă şi cu atât mai decisivă – şi al logicii înseşi a discursului naraţiunii romaneşti tradiţionale.

Traducerea **Andreea Deciu**

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

JAAP LINTVELT

INSTANȚELE TEXTULUI NARATIV LITERAR*

INTRODUCERE

În articolul său binecunoscut *Linguistique et poétique* (*Lingvistică și poetică*), Roman Jakobson a schematizat factorii constitutivi ai oricărui act de comunicare[1]:

CONTEXT
Destinator ..... MESAJ .....Destinatar
CONTACT
COD

Pierre Kuentz a criticat modelul jakobsonian întrucât acesta „presupune existența privilegiată a unui «emițător» care nu e decât o variantă a subiectului creator, a autorului tradiției beletristice. Această poziție se exprimă în caracterul vectorial al unei scheme ce se citește necesarmente de la stânga la dreapta, pornind de la un destinator care, traversând un cod căruia îi preexistă, se adresează unui destinatar care îi înțelege mesajul. Relația presupusă aici este una de la autor la cititor, iar nu relația dialectică, aceea care, pornind de la practica lingvistică, își instituie actantele prin activitatea limbajului"[2]. La fel, Jean-Michel Adam reproșează acestei scheme comunicative că implică o ideologie carteziană a „subiectului" și că neglijează contextul socio-cultural, fenomenele de

---

* Apărut 1981. În PUNCTUL DE VEDERE. ÎNCERCARE DE TIPOLOGIE NARATIVĂ, Editura Univers, 1994, trad. Angela Martin, p. 24-44. (n. ed.).

[1] Jakobson, 1963, p. 214.

[2] Kuentz, 1972, p. 26.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

intertextualitate precum și posibilitatea semnificațiilor (conotative, anagramatice etc.), care debordează sensul pretins univoc și transparent al mesajului[3]. Cum „limbajul nu este un simplu instrument de comunicare a unui conținut"[4], el propune să depășim schema comunicării prin pragmatică; aceasta „amestecă aproape tot extra-lingvisticul tradițional din contextul referențial cu datele socio-culturale"[5]. În spatele comunicării se profilează astfel *„funcția interpersonală"*, care este aceea a „relației sociale"[6].

Dacă aplicăm o astfel de concepție pragmatică discursului ficțional[7], vom vedea că textul narativ literar se caracterizează printr-o interacțiune dinamică între instanțe diferite, situate pe patru planuri:

1. Autor concret – Cititor concret
2. Autor abstract – Cititor abstract
3. Narator fictiv – Naratar fictiv
4. Actor – Actor

1. *Autorul concret – Cititorul concret*[8]

Autorul concret, creatorul real al operei literare, adresează, ca destinator, un mesaj literar *cititorului concret*, care funcționează ca destinator/receptor[9]. Autorul concret și cititorul concret sunt personalități istorice și biografice, ce nu aparțin operei literare, însă se situează în lumea reală unde ele duc, independent de textul literar, o viață autonomă.

---

[3] Cf. Adam, 1976, p. 251-281, 294-295.
[4] *Ibid*, p. 266.
[5] *Ibid*, p. 267.
[6] *Ibid*, p. 266.
[7] Cf. Waring, 1979.
[8] Cf. Schmid, 1973, p. 14, 20-23.
[9] Bazându-ne pe Prince, 1973, p. 180, putem distinge de asemenea cititorul concret real, adică cititorul efectiv al unui text literar, de cititorul concret virtual, cititorul care este vizat dar nu și atins, căci „orice autor, dacă povestește pentru oricine altcineva decât pentru sine, își dezvoltă povestirea în funcție de un anumit gen de cititor pe care îl înzestrează cu calități, capacități, gusturi potrivit cu părerea lui despre oameni în general (sau în special) și cu obligații pe care el se întâmplă să le respecte. Acest cititor virtual este adesea diferit de cititorul real: scriitorii au în mod frecvent un public pe care nu-l merită.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

În timp ce autorul concret constituie o personalitate fixă în epoca istorică a creației sale literare[10], cititorii săi, ca receptori, variază în cursul istoriei, ceea ce poate antrena receptări foarte diferite și chiar divergente ale aceleiași opere literare.

Între autor și cititor există o relație dialectică. Pentru a descifra mesajul literar, cititorul va trebui să dispună de codul estetic, moral, social, ideologic etc. al autorului. Cu toate acestea, el nu e obligat să-l împărtășească în întregime căci, potrivit esteticii receptării a școlii de la Konstanz[11], autorul poate modifica orizontul de așteptare al cititorului, iar acesta, la rândul lui, poate influența asupra producției literare printr-o receptare activă, critică sau aprobatoare.

2. *Autorul abstract – Cititorul abstract*[12]

Compunându-și opera literară, autorul concret produce în același timp o proiecție literară despre sine însuși, adică un *al doilea eu* (Tillotson[13]), un *alter ego romănesc* (Prince[14]), un *autor implicit* (Booth[15]) sau *abstract* (Schmid), precum și imaginea unui *cititor implicit*[16] (Booth, Iser) sau *abstract* (Schmid)[17].

Autorul abstract este producătorul lumii romanești pe care o transmite destinatarului (său)/receptor, cititorul abstract.

În timp ce autorul concret și cititorul concret duc o viață extra-literară, autorul abstract și cititorul abstract sunt incluși în opera literară, fără a fi totuși reprezentați direct, căci ei nu se exprimă niciodată nici direct și nici explicit. Așadar, nu poate fi vorba de o adevărată comunicare lingvistică între autorul abstract și cititorul abstract[18].

---

[10] Facem abstracție de schimbările pe care personalitatea autorului le poate suferi de-a lungul unor versiuni diferite ale aceluiași text.

[11] Cf. Jauss, 1979, sub. V, VIII.

[12] Cf. Schmid, 1973, p. 14, 23-25, 30, 34-35. Rimmon, 1976, p. 58. Bronzwaer, 1978, p. 1-3, 6-8, au criticat absența autorului implicit și a cititorului implicit în Genette, 1972.

[13] Tillotson, 1959, p. 221.

[14] Prince, 1973, p. 178.

[15] Booth, 1967, p. 92; 1970, p. 514-515; 1977, p. 92-93; Booth, 1961, p. 70-71, 151.

[16] Booth, 1961, p. 137-138. Cf. și Preston, 1970; Iser, 1972. Janik, 1973, p. 12, 67, folosește termenul de cititor implicit într-un sens impropriu, pentru a desemna cititorul fictiv. El neglijează instanțele autorului implicit și ale cititorul implicit (Cf. Schmid, 1974).

[17] Cf. Schmid, 1973, p. 26: „dargestellte Welt".

[18] Cf. Schmid

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Cu toate acestea, amândoi au *o poziție interpretativă* sau *ideologică* (Bahtin[19]), definită de Wolf Schmid ca „o anume atitudine ce reiese din aspectul subiectiv al realității în conștința individului c.q. – în raport cu opera literară în ansamblul ei – din apercepția subiectivă a realității prin opera literară"[20]. Poziția ideologică a autorului abstract nu poate fi dedusă decât în mod indirect, din alegerea unei lumi romanești specifice, din selecția tematică și stilistică, precum și din pozițiile ideologice reprezentate de instanțele fictive (narator, naratar, actori) care vor putea să-i servească drept purtători de cuvânt.

Autorul abstract reprezintă sensul profund, semnificația de ansamblu a operei literare, iar cititorul abstract funcționează pe de o parte ca imagine a destinatarului presupus și postulat de opera literară, iar pe de altă parte, ca imagine a receptorului ideal, capabil a-i concretiza sensul total într-o lectură activă[21]. Autorul abstract și cititorul abstract sunt, așadar, considerați de Schmid ca fiind „personificările structurii de ansamblu a operei precum și ale receptării ideale ale acestei structuri de ansamblu"[22].

Aceste definiții ale lui Schmid implică faptul că un „text este considerat în stare să-și programeze propria lectură"[23]. După o asemenea concepție, lectura s-ar limita la „o operație (subiectivă) de înregistrare a unei organizări a sensului care preexistă lecturii înseși. Există sens și structuri ale sensului independent de intervenția unui subiect-cititor! Acesta nu există decât pentru a recunoaște sau, eventual, pentru a recrea sensuri prezente cu mult înaintea lui"[24]. Schmid neglijează deci să semnaleze că cititorul concret „ca instanță producătoare de sens"[25] poate să practice la fel de bine și alte lecturi ce nu corespund neapărat cu receptarea presupusă ideală, de către cititorul abstract.

---

[19] Bahtin, 1970, p. 123, 124.

[20] Schmid, 1973, p. 31.

[21] Cf. *ibid.*, p. 35; cf. și Iser, 1972, p.9: „Der implizite Leser meint den im Text vorgezeichneten Aktcharakter des Lesens". Cf. și Iser, 1976.

[22] *Ibid.*, p. 23; cf. și Mukarovsky, 1973, p. 353, definind autorul abstract ca „subiectul, de ordin în întregime abstract, inerent structurii înseși a operei și care nu este decât un punct de unde această structură poate să fie percepută dintr-o singură ochire".

[23] Rutten, 1980. p. 72.

[24] *Ibid.*, p. 71.

[25] *Ibid.*, p. 73; cf. și p. 83.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

2.1. Distincția *autor abstract – autor concret*

Definiția autorului abstract, așa cum este ea formulată de Schmid, corespunde la ceea ce Booth numește autorul implicit. Acesta din urmă afirmă de fapt că „valoarea principală căreia acest autor implicit îi este atașat, nesocotind soluția la care creatorul lui aderă în viața reală, este aceea care e exprimată de forma totală"[26]. Astfel se stabilește o distincție netă între autorul concret, real și autorul abstract, implicit, căci „autorul implicit alege, conștient sau inconștient, ceea ce noi citim; noi îl inferăm ca o versiune ideală, literară, creată, a omului real; el este suma propriilor sale alegeri"[27]. Booth conchide deci: „Acest autor implicit este întotdeauna diferit de omul real – oricare ar fi imaginea pe care ne-o putem face despre acesta – căci omul real creează, în același timp cu opera sa, o versiune superioară despre sine însuși. Orice roman, foarte reușit, ne face să credem într-un 'autor' pe care-l interpretăm ca pe un fel de 'al doilea eu'. Acest al doilea *eu* prezintă, cel mai adesea, o versiune purificată, extrem de rafinată, mai avizată, mai sensibilă, mai perceptivă decât ar putea să fie orice om real"[28].

Această distincție între autorul concret și autorul abstract ar putea fi apropiată de concepțiile literare ale lui Jean Rousset, căci acesta crede că „scriitorul nu scrie pentru a spune *ceva*, el scrie pentru *a se spune*, așa cum pictorul pictează pentru a se picta; dar dacă ești artist, nu te spui, nu te pictezi, decât prin intermediul unei compoziții care este o operă"[29]. „Opera literară este așadar pentru artist un instrument privilegiat de descoperire"[30]. În această optică s-ar putea presupune că autorul abstract reprezintă, în calitate de „subiect creator" (Rousset[31]) sau de „conștiință structurantă" (Starobinski[32]), partea încă necunoscută a autorului concret, pe care acesta caută să o descopere prin creația literară.

---

[26] Booth, 1961, p. 73-74.

[27] *Ibid.*, p. 74-75.

[28] Booth, 1967, p. 92; traducere franceză rectificată, 1970, p. 515; 1977, p. 92-93; cf. și Booth, 1961, p. 70-71, 151.

[29] Rousset, 1962, p. 70-71, 151.

[30] *Ibid.*, p. IX.

[31] Rousset, 1967, p. 112.

[32] *Ibid.*, p. 113.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

S-ar putea chiar postula, împreună cu Proust, că „eul scriitorului nu se arată decât în cărțile sale"[33] pentru a trage apoi concluzia că autorul abstract ar constitui „eul profund" și „singurul real", în vreme ce autorul concret n-ar fi decât „un sine însuși cu mult mai exterior"[34]. Nu înseamnă că e mai puțin necesar să diferențiem net autorul abstract, așa cum reiese el din opera sa literară, de autorul concret, așa cum se arată el în viața reală, căci Proust a văzut „abisul care-l desparte pe scriitor de omul de lume"[35] și apreciază drept urmare că o „carte este produsul unui alt eu decât acela pe care-l manifestăm în obișnuințele noastre, în societate, în viciile noastre"[36].

La nivelul ideologic al unei opere literare pot exista divergențe între ideologia autorului abstract, așa cum poate fi ea dedusă din roman, și viziunea asupra lumii a autorului concret, pe care acesta o manifestă în viața extra-literară. Un studiu pe care Lukács l-a consacrat realismului balzacian va putea servi ca ilustrare. După el, „Engels a arătat că Balzac, deși politic legitimist, ajunsese să demaște în operele lui tocmai Franța regalistă și feudală, să dea forma cea mai puternică, de înaltă ținută literară, stării de condamnare la moarte a ordinei feudale"[37]. Lukács crede că „această contradicție la Balzac, legitimistă, își găsește punctul culminant în faptul că singurii eroi autentici și adevărați ai lumii sale, bogată în personaje, sunt luptătorii înverșunați împotriva feudalismului și capitalismului: iacobinii și martirii luptelor de baricade"[38]. Transpunând această analiză a lui Lukács în terminologia noastră, vom putea spune că el descoperă la Balzac un dualism ideologic: pe de o parte, la suprafață, viziunea lumii reacționare a autorului concret, și pe de altă parte, în adâncime, ideologia de fapt progresistă, a autorului abstract.

Instanțele abstracte își arată și ele utilitatea când e vorba de a analiza ironia într-un text literar. În unele pasaje din *L'Étranger (Străinul)* lui Albert Camus, se produce un decalaj între ideologia autorului implicit și opiniile exprimate de personaje. Meursault pare „aproape tot atât de

---

[33] Proust, 1971, p. 225.

[34] *Ibid.*, p. 224.

[35] *Ibid.*, p. 225.

[36] *Ibid.*, p. 221-222.

[37] Lukács, 1952, p. 13; 1961, p. 249. Lukács, 1952, p. 19-45, dezvoltă această concepție în analiza sa asupra *Paysans*.

[38] *Ibid.*, 1952, p. 16; 1961, p. 251.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

străin de țara sa, de obiceiurile acesteia, ca și Huron din *L'Ingénu (Inocentul)* când debarcă în Franța"[39]. Plin de o bună-credință candidă, Meursault își arată față de judecătorul de instrucție satisfacția de a fi scutit să aleagă el însuși un avocat, fiindcă vor să-i numească unul din oficiu: „Am găsit că era foarte comod ca justiția să-și ia în sarcină asemenea *detalii*. I-am spus-o și lui. El m-a aprobat și a conchis că legea e bine făcută"[40]. Aceste cuvinte sunt încărcate de o ironie pe care n-am putea să i-o atribuim nici lui Meursault și nici judecătorului de instrucție, amândoi neavând nici un fel de intenție satirică[41]. Ironia va trebui deci trecută în seama autorului implicit, care în înțelegere secretă cu cititorul implicit[42], știe foarte bine că alegerea avocatului nu era o bagatelă, cum credea Meursault, ci, dimpotrivă, de o importanță capitală în sensul propriu al termenului, căci de ea depindea viața acestuia. Fără îndoială, autorul abstract nu împărtășește deloc euforia judecătorului și condamnă implicit un sistem judiciar care îl condamnă pe Meursault la moarte, nu pentru că „a omorât un om", ci pentru că „a înmormântat o mamă cu o inimă de criminal"[43]. Meursault n-a adoptat conduita convențională a unui om în doliu și astfel „el se punea în afara societății oamenilor"[44], căreia nu-i cunoștea „regulile cele mai esențiale"[45]. Potrivit procurorului, el constituie o amenințare pentru societate, pentru că „vidul inimii așa cum îl descoperim la acest om devine o prăpastie în care societatea poate să piară"[46]. Este limpede că autorul implicit vizează prin ironia sa un dublu obiectiv: să pună sub acuzație o întreagă societate artificială și să câștige simpatia cititorului pentru Meursault, prezentat ca o victimă inocentă[47].

---

[39] Rey, 1970, p. 34.

[40] Camus, 1957, p. 100.

[41] Cf. Fitch, 1968, p. 63; Fitch, 1972, p. 105; Barrier, 1966, p. 73-74.

[42] Cf. Booth, 1961, p. 300-309; cf. și Booth, 1974, p. 28, 126, 233, 263.

[43] Camus, 1957, p. 150.

[44] *Ibid.*, p. 158.

[45] *Ibid.*, p. 159.

[46] *Ibid.*, p. 157.

[47] O altă analiză a ironiei ar fi, de altfel, tot atât de posibilă. Este sigur că Meursault-actorul își manifestă candoarea sinceră emițând o judecată atât de favorabilă asupra funcționării justiției. Dar poate că ea nu este aceeași pentru Meursault-naratorul. După Manley, 1964, romanul descrie cum Meursault, trecând prin cele trei experiențe ale morții (moartea mamei sale, uciderea Arabului, propria-i condamnare la moarte),

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Dat fiind că ideologia romanului corespunde exact intenției lui Albert Camus de a dovedi că „orice om care nu plânge la înmormântarea mamei sale riscă să fie condamnat la moarte"[48], ne-am putea întreba dacă, în cazul de față, distincția între autorul abstract și autorul concret nu este lipsită de fundament. Mi se pare, totuși, esențial să le diferențiem atât pentru teoria narativă, cât și pentru analiza practică. Pe de o parte, am putea evita astfel ca asimilarea lor prea pripită să conducă, prin intermediul autorului concret, la o analiză biografică, ce neglijează analiza imanentă a textului narativ ca o structură artistică. Pe de altă parte, dacă vrem să depășim imanența pură, trebuie mai întâi să stabilim o distincție între universul artistic al operei literare și realitatea socio-culturală, între instanțele literare, fie abstracte (autor abstract, cititor abstract), fie fictive (narator, naratar, actori) și instanțele concrete (autor concret, cititor concret), pentru a examina apoi raporturile dinamice care vor putea să le lege din nou.

3. *Narator – Naratar*

Întrebându-se asupra diferenței ontologice dintre textul narativ literar și, de pildă, reportajul jurnalistic, Füger conchide că există în reportaj un raport imediat între autor și faptul divers povestit, în vreme ce textul narativ literar se caracterizează prin prezența unui narator ca instanță intermediară între autor și istoria romanescă[49]. El împărtășește, astfel, părerea lui Stanzel care considera, la rându-i, natura mediată a reprezentării[50] drept o caracteristică fundamentală a romanului. Naratorul va trebui, deci, să fie considerat instanță tipică a textului narativ literar. Stanzel și Füger uită, totuși, că la un nivel superior mediatizarea prin autorul abstract constituie o trăsătură la fel de distinctivă a povestirii. Autorul abstract este cel ce a creat universul romanesc căruia și aparțin *naratorul fictiv* (Schmidt) și *cititorul fictiv* (Schmidt[51]) și, la rândul său,

ajunge la o înțelegere a absurdului. S-ar putea presupune, deci, că Meursault-naratorul, după această înțelegere, își dă seama lucid că nu era nicidecum vorba de „detalii". În acest caz, Meursault-naratorul și-ar putea povesti judecata de odinioară cu o ironie conștientă, care ar fi împărtășită de autorul abstract.

[48] Camus, 1962, p. 19-20.

[49] Füger, 1972, p. 268-270.

[50] Stanzel, 1955, p. 4: „Mittelbarkeit der Darstellung".

[51] Cf. Schmidt, 1973, p. 14, 25-30.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

naratorul fictiv este cel ce comunică *lumea narată*[52] cititorului fictiv. Pentru a face să iasă și mai mult în relief corelația dintre destinator și destinatar, noțiunea de *narатar*[53] va fi preferabilă aceleia de cititor fictiv.

Între narator și naratar se stabilește o relație dialectică. Cel mai adesea imaginea naratorului nu se profilează decât într-un mod indirect prin apelurile ce i le adresează naratorul, bunăoară, naratorul *Romanului comic (Roman comique)* de Scarron apostrofează un cititor fictiv, șocat de glumele deocheate ale acestuia:

> Eu prea sunt om de onoare ca să nu atrag atenția cititorului binevoitor că, dacă s-a indignat de toate ștrengăriile pe care le-am văzut până aici în cartea de față, va face foarte bine să nu citească mai departe, căci sincer să fiu, nu va vedea altceva când cartea va fi la fel de mare cât Cyrus; ...[54].

Cititorul binevoitor, interpelat aici, este un narator care, ca instanță fictivă, va trebui să fie deosebit, pe de-o parte, de cititorul abstract care chiar este în măsură să aprecieze acest soi de „strengării" asupra scrisului romanesc, și, pe de altă parte, de cititorul concret care citește romanul. Desigur, cititorul concret va putea adopta poziția ideologică a cititorului abstract, amuzându-se de aceste intruziuni, ori va putea împărtăși părerea cititorului fictiv, atât de indignat, încât va face mai bine să-și întrerupă lectura. Nu mai e vorba aici de instanțe de natură diferită. Se întâmplă, de asemenea, ca naratarul să ia el însuși cuvântul. Chiar de la început, în *Jacques le Fataliste (Jacques Fatalistul)*, el dialoghează direct cu naratorul într-o conversație ce pare a fi începută înainte chiar de deschiderea romanului[55]:

> „Cum se întâlniseră? Din întâmplare, ca toată lumea. Cum se numeau? Ce vă interesează? De unde veneau? De undeva, de-aproape. Unde se duceau? De unde să știi încotro te duci? Ce spuneau? Stăpânul nu spunea nimic; iar Jacques spunea că-i spusese căpitanului lui că tot ce ni se întâmplă, de bine și de rău, jos pe pământ, stă scris sus în ceruri"[56].

---

[52] Cf. *ibid.*, p. 26: „erzählte Welt".

[53] Cf. Genette, 1972, p. 227, 265-267; Prince, 1973, Rousset, 1979.

[54] Scarron, 1973, p. 51. *Raillerie sur Artamène ou le grand Cyrus (Întâmplări hazlii cu Artamène sau marele Cyrus)*, roman prețios eroic în zece volume de Madeleine de Scudéry.

[55] Cf. Warning, 1975, p. 467-468; Didier, 1978, p. 3.

[56] Diderot, 1962, p. 493.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

3.1. *Distincția narator – autor concret*

Actul narativ poate fi asumat de către o instanță narativă *anonimă* care nu participă la acțiunea romanescă [naratorul în *Le Père Goriot (Moș Goriot)* de Balzac și în *Moderato cantabile* de Marguerite Duras] sau de către un *personaj* care joacă un rol în lumea narată [marchizul de Renancourt și Des Grieux în *L'Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* de Prévost (*Istoria cavalerului Des Grieux și a lui Manon Lescaut*); Șeherezada în (*O mie și una de nopți*)]. În acest caz de pe urmă, Rousset califică „agentul intern al narării" drept „*personaj-narator*" și numește instanța narativă anonimă „autor-narator", deosebindu-l pe acesta de autorul ca „persoană biografică"[57].

Sunt, într-adevăr, numeroși criticii care au atras atenția asupra confundării naratorului fictiv cu autorul concret. Wolfgang Kayser ne spune că „naratorul este o figură creată care aparține ansamblului operei literare"[58], și conchide că „în arta povestirii naratorul nu este niciodată autorul, deja cunoscut sau încă necunoscut, dar un rol inventat este adoptat de către autor"[59]. La fel, Stanzel semnalează că „naratorul pare la prima vedere identic autorului. Privind mai îndeaproape, constatăm, cu toate acestea, că mai totdeauna personalitatea autorului se diferențiază într-o manieră caracteristică de figura naratorului. El știe mai puțin, uneori și mai mult decât te-ai putea aștepta de la autor, el mărturisește din când în când opinii ce nu sunt neapărat ale autorului. Acest narator este, prin urmare, o figură autonomă, creată de autor ca și personajele romanului"[60]. Barthes face și el, și pe bună dreptate, observația că „narator și personaje sunt esențialmente 'ființe de hârtie'; autorul (material) al unei povestiri nu se poate confunda întru nimic cu naratorul acestei povestiri"[61].

Genette subliniază, de asemenea, că este indispensabil să deosebim în romanele lui Stendhal naratorul de autorul concret: „Se știe mai cu seamă cum multiplică el la adresa tinerilor săi eroi judecățile, mustrările și sfaturile, dar s-a remarcat de asemenea și sinceritatea îndoielnică a acestor paragrafe în care Stendhal pare că se desolidarizează ipocrit de

[57] Rousset, 1973, p. 11.
[58] Kayser, 1954, p. 429.
[59] Kayser, 1958, p. 91; 1970, p. 504; 1977, p. 71.
[60] Stanzel, 1954, p. 16; cf. și Stanzel, 1955, p. 24-25.
[61] Barthes, 1966, p. 19; 1977, p. 40.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

personajele sale preferate, că prezintă ca defect sau stângăcie ceea ce el apreciază în realitate drept tot atâtea trăsături simpatice sau admirabile"[62]. În *Figures III* (Figuri III) Genette mai notează că „naratorul lui *Père Goriot* nu este Balzac, chiar dacă acesta exprimă pe ici pe colo opiniile lui, căci acest narator-autor este cineva care 'cunoaște' pensiunea Vauquer, o cunoaște pe patroană și pe pensioniștii ei, pe câtă vreme Balzac nu face decât să-i imagineze: iar în acest sens, bineînțeles, situația narativă a unei povestiri de ficțiune nu se reduce *niciodată* la situația de scriere"[63]. Doležel face un bilanț afirmând că „istoria romanului arată pe larg că nu există conexiune predeterminată între autorul textului narativ și naratorul lui. Această distincție constituie acum o axiomă a criticii literare serioase"[64].

3.2. *Distincția narator – autor abstract*

Sarcina obligatorie constitutivă a naratorului este aceea de a-și asuma *funcția narativă*, denumită de Doležel *funcția de reprezentare*[65]. Această funcție se combină întotdeauna cu *funcția de control*[66] sau cu *funcția de regie*[67], căci naratorul controlează structura textuală în acest sens, fiind capabil să citeze discursul actorilor (semnalat prin semne grafice precum ghilimelele și două puncte) în interiorul propriului său discurs. Așa se face că el poate introduce discursul actorilor prin *verba dicendi* și *sentiendi*, sau le poate semnala intonația prin indicații scenice, pe când altminteri nu se poate[68]. Pe lângă aceste două funcții obligatorii, naratorul e liber să exercite sau să nu exercite *funcția opțională de interpretare*[69], să-și manifeste adică sau nu poziția interpretativă, ideologică[70].

Spre a evita două tipuri de confuzie posibile, va trebui stabilită o distincție netă între naratorul cu funcție interpretativă și autorul abstract, pe de o parte, și naratorul fără funcție interpretativă și autorul abstract, pe de altă parte.

---

[62] Genette, 1969, p. 188.
[63] Genette, 1972, p. 226.
[64] Doležel, 1973, p. 12-13.
[65] *Ibid.*, p. 6.
[66] *Ibid.*, p. 6.
[67] Cf. Genette, 1972, p. 261-262.
[68] Cf. Doležel, 1973, p. 6; Schmid, 1973, p. 40, 42 sub. 9, 43.
[69] Doležel, 1973, p. 7.
[70] Pentru celelalte funcții opționale ale naratorului, vezi mai jos p. 61-66, tip narativ (heterodiegetic) auctorial, sub. 4.6: tipuri funcționale de discurs auctorial.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

3.2.1. *Distincția narator cu funcție interpretativă – autor abstract*

Wayne Booth semnalează, pe drept cuvânt, că naratorul „este rareori, dacă nu cumva niciodată, identic cu imaginea implicită a artistului"[71] și susține altundeva că el „este adesea radical diferit de autorul implicit care îl creează"[72]. Cu toate acestea, i se întâmplă și lui să le confunde, când pretinde că uneori „al doilea eu joacă un rol *deschis, vorbind* în istorie", într-așa chip încât „angajamentele lui variate, secrete sau *deschise* vor ajuta la determinarea răspunsului nostru la operă"[73]. Părerea noastră este că autorul implicit nu poate interveni în mod direct și explicit în opera sa literară ca subiect enunțător. El va putea doar să se ascundă în spatele discursului ideologic al naratorului fictiv, în acest caz naratorul fiind însă cel care se enunță și nicidecum autorul implicit. Afară de aceasta, trebuie să luăm în seamă faptul că, deși naratorul joacă adesea rolul de purtător de cuvânt, poziția ideologică a autorului implicit „nu este produsă decât în parte de comentariul explicit al naratorului"[74]. Va trebui, deci, să ne ferim să asimilăm două instanțe diferite ale operei literare.

3.2.2. *Distincția narator fără funcție interpretativă – autor abstract*

Lubbock[75], Friedman[76], Benveniste[77] și Schmid[78] consideră că n-ar mai exista un narator dacă acesta se abține să-și exercite funcția interpretativă. Iar povestirea s-ar povesti ea însăși. Booth apreciază, în acest caz, că nu se mai percepe nici o diferență între autorul implicit și narator: „de pildă în *The Killers (Asasinii)* lui Hemingway, singurul narator este „al doilea eu" implicit pe care-l modelează Hemingway în cursul povestirii sale"[79]. Aici și Booth pare să uite că rămâne totuși o diferențială esențială între naratorul asumându-și actul narativ al povestirii

---

[71] Booth, 1961, p. 73.

[72] Ibid., p. 152.

[73] Ibid., p. 71. La fel, K. Tillotson, 1959 și L. Rubin, 1967, asimilează prea repede autorul implicit naratorului omniscient intervenționist.

[74] Ibid., p. 73.

[75] Lubbock, 1965, p. 113, 147, 256.

[76] N. Friedman, 1967, p. 127; N. Friedman, 1975, p. 152.

[77] Benveniste, 1966, p. 241.

[78] Schmid, 1973, p. 26.

[79] Booth, 1967, p. 92; 1970, p. 515; 1977, p. 93; Booth, 1961, p.151.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

și autorul implicit care nu funcționează niciodată ca subiect vorbitor. În acord cu Doležel[80], eu cred că există deopotrivă, în acest tip de povestire obiectivă, un narator care, abandonându-și funcția opțională de interpretare, continuă să-și îndeplinească funcțiile obligatorii, de narare și de control. Naratorul rămâne, așadar, întotdeauna constitutiv oricărei povestiri.

3.3. *Distincția narator – autor abstract – autor concret*

În ciuda importanței *Poeticii lui Dostoievski*, Bahtin comite adesea o dublă confuzie terminologică, ilustrată de următorul pasaj: „În fine, *ideile autorului* pot fi diseminate pe tot parcursul operei. Ele pot apărea în *discursul autorului* sub forma unor aserțiuni izolate, a unor sentințe sau chiar meditații destul de ample; ele pot fi puse în gura cutărui sau cutărui erou, adeseori prin mari mase compacte, fără a se contopi prin aceasta cu propria individualitate (Potoghin la Turgheniev, de pildă)"[81]. Pentru a evita confuzia cu autorul concret, ar trebui mai înainte să precizăm că ideologia operei literare este aceea a *autorului abstract*. Iar sentințele nu sunt pronunțate de către autor, ci de către *narator*. Naratorul și eroii vor putea, e drept, să servească drept purtători de cuvânt autorului abstract, iar aceasta fără să-i împiedice să fie ei cei care enunță ideologia, și numai o analiză aprofundată a structurii de ansamblu a romanului permite afirmația că autorul abstract împărtășește sensul ideologic al discursului lor.

3.4. *Distincția naratar – cititor concret*

La fel cum este necesar să se evite confundarea naratorului fictiv cu autorul concret, tot astfel trebuie făcută o distincție între naratar, jucând rolul de auditor sau de cititor fictivi în lumea romanescă, și cititorul concret, ducând o viață autonomă în lumea reală. À propos de cititorul căruia i se adresează naratorul în Prefața la *Werther*, Kayser afirmă că nu e vorba de „noi ca indivizi diferiți și dotați cu o stare civilă", ci de o „creatură fictivă"[82], căci „cititorul și naratorul sunt, și unul și celălalt, elemente ale universului poetic și în mod indisolubil

[80] Dolezel, 1973, p. 79.
[81] Bahtin, 1970, p. 125.
[82] Kayser, 1958, p. 88; 1970, p. 502; 1977, p. 67, 68.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

corelative"[83]. Va trebui, deci, să conchidem împreună cu Prince că „cititorul unei ficțiuni în proză sau în versuri și naratarul în această ficțiune nu trebuie confundați. Unul este real, celălalt fictiv; și dacă se întâmplă ca primul să semene surprinzător de mult cu cel de-al doilea, este o excepție și nu regulă"[84].

4. *Actori*

Lubomir Doležel[85] a elaborat un model funcțional în care atribuie naratorului și personajului funcții primare sau obligatorii și funcții secundare sau opționale.

1) *Funcții primare, obligatorii:*

a) Naratorul își asumă obligatoriu actul narativ, îndeplinind astfel *funcția de reprezentare*. Rolul esențial al personajului este de a participa ca „dramatis persona" la acțiunea romanescă. El exercită, astfel, o *funcție de acțiune*.

b) Funcția de reprezentare a naratorului face pereche cu *funcția sa de control*. Naratorul poate încadra discursul personajului în propriul său discurs, pe câtă vreme invers este exclus. Personajul *exprimă* întotdeauna atitudinea sa subiectivă față de evenimentele narate și îndeplinește, deci, o *funcție de interpretare*.

2) *Funcții secundare, opționale*:

Funcțiile obligatorii ale naratorului și ale personajului se vor putea schimba între ele în așa fel încât funcțiile obligatorii ale naratorului devin funcțiile opționale ale personajului, iar funcțiile obligatorii ale personajului, funcțiile opționale ale naratorului.

c) Astfel încât naratorul va putea, și el, să-și manifeste poziția ideologică exercitând *funcția de interpretare*.

d) Doležel apreciază că naratorul poate îndeplini, deopotrivă, *funcția de acțiune*, identificându-se cu un personaj care de aici înainte își va asuma funcțiile de *reprezentare* și de *control*. Naratorul se va asimila, în acest caz, personajului, astfel încât opoziția funcțională va fi neutralizată.

---

[83] *Ibid*, 1958, p. 90; 1970, p. 504; 1977, p. 70; cf. și Kayser, 1954, p. 430.
[84] Prince, 1973, p. 180.
[85] Doležel, 1973, p. 6-7.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Asupra acestui ultim punct noi nu vom mai împărtăși teoria lui Doležel, la care vom ridica două obiecții.

Noțiunea de personaj îmi pare inapropriată într-un model funcțional, căci personajul îndeplinește numai și numai *funcția de acțiune* (moș Goriot); aici, din contră, exercită o dublă funcție (Des Grieux, Șeherezada): *funcția de acțiune* ca personaj-actor (obiect al actului narativ; eu-narat) și *funcția de reprezentare* ca personaj-narator (subiect al actului narativ; eu-narant). Spre a evita această ambiguitate, eu prefer să calific personajul acționând drept *erou*[86] sau *actor*[87].

Dacă Doležel crede că opoziția funcțională între narator și personaj poate fi neutralizată (2.d), noi considerăm dihotomia între narator și actor permanentă. Naratorul își asumă funcția de reprezentare (funcția narativă) și funcția de control (funcția de regie), fără a îndeplini vreodată funcția de acțiune, în timp ce actorul se află întotdeauna înzestrat cu funcția de acțiune și privat de funcțiile de narare și de control.

Înlăuntrul *lumii narate*, creată de narator, Schmid deosebește și *lumea citată*[88], spre a desemna astfel universul evocat prin discursul actorilor romanești. Fiecare dintre actori reprezintă o poziție interpretativă, ideologică[89], putând confirma, completa sau contesta celelalte poziții ideologice ale operei literare.

4.1. *Distincția narator – actor*

Doležel crede că se produce o asimilare funcțională între narator și personaj în povestirea la persoana întâi[90], deoarece un personaj îndeplinește aici funcția de reprezentare, dar și o funcție de acțiune. Dihotomia între narator și actor se menține cu toate acestea, căci înlăuntrul personajului va trebui să facem o distincție între personajul-narator, asumându-și funcția narativă și personajul-actor, îndeplinind funcția de acțiune.

---

[86] Cf. Rousset, 1973, p. 17.

[87] Cf. Greimas, 1967, p. 183-185; Greimas, 1970, p. 255-256; Greimas, 1973, p. 161-162.

[88] Cf. Schmid, 1973, p. 27: „*zitierte Welt*".

[89] Cf. *ibid.*, p. 14, 32-33.

[90] Doležel, 1973, p. 8, 10, 17; *Ich-Form* personal; cf. și p. 163-164.

[91] *Ibid.*, p. 8, 10, 53-54, 105: *Er-Form* subiectivă; cf., p. 160-161.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Opoziția dintre narator și personaj ar fi neutralizată și în povestirea la persoana a treia[91], când naratorul se identifică unui personaj, precum Emma Bovary, care ar îndeplini în același timp funcția de acțiune și funcția de reprezentare. Doležel împărtășește, astfel, concepția lui Booth căci, după acesta, „ar trebui să ne amintim că orice punct de vedere interior susținut, oricare ar fi 'profunzimea' lui, transformă momentan în narator personajul a cărui conștiință este dezvăluită[92]. Asimilând actorul naratorului, Doležel și Booth fac o confuzie de altfel frecventă, denunțată de Genette, între întrebarea *„care este personajul al cărui punct de vedere orientează perspectiva narativă*? și întrebarea, cu totul diferită: *cine este naratorul*? sau, ca să fim mai concișI, între întrebarea *cine vede*? și întrebarea *cine vorbește*?"[93]. Participând la evenimentele romanești, Emma Bovary este cea care îndeplinește, ca actor, funcția de acțiune. Din contra, naratorul este cel care își asumă funcția narativă, formulând ceea ce e perceput de Madame Bovary, și tot el cel care îndeplinește funcția de control, întrucât naratorul se poate referi la discursul Emmei prin *verba dicendi*[94] și *sentiendi* ca și prin indicații scenice, pe când Emma nu ar ști să se pronunțe asupra discursului naratorului. Și aici va trebui, deci, să menținem distincția funcțională între narator și actor.

5. Instanțele textului narativ literar: tabloul I

Odată ce am trecut în revistă instanțele operei literare, le putem reprezenta într-un tablou care se inspiră, în esență, din schema de comunicare stabilită de Schmid[95].

---

[92] Booth, 1957, p. 105; 1970, p. 523; 1977, p. 110; Booth, 1961, p. 164. Cf. și Booth, 1967, p. 94; 1970, p. 516; 1977, p. 95 și Booth, 1961, p. 153 „Cei mai importanți dintre naratorii nemărturisiți sunt totuși conștiințele focale la persoana a treia, prin intermediul cărora autorii își filtrează povestirile".

[93] Genette, 1972, p. 203.

[94] Cf. Flaubert, 1971, p. 51, Charles și Emma la bal la Vaubeyssard: „Charles veni s-o sărute pre umăr.

- Lasă-mă! *spuse ea*, mă șifonezi".

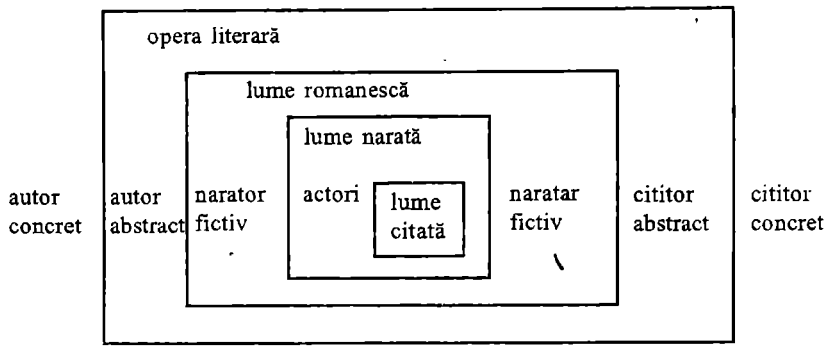
Naratorul semnalează discursul direct al Emmei prin propoziția incidentă „spuse ea".

[95] Schmid, 1973, p. 29. Cf. și: Schmid, 1974, p. 408; Link, 1976, cap. 1; Bronzwaer, 1978, p. 10. În continuarea comunicării mele asupra acestui subiect la cel de-al II-lea Congres de Semiotică (Viena, iulie 1979), Doamna Rosmarie Zeller (Universitatea din Fribourg, Elveția) mi-a semnalat că cercetări poloneze ajunseseră la modele comparabile: cf. Bartoszynski, 1973 și 1975; Fieguth, 1973.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

TABLOUL I

Instanțele textului narativ literar



6. Instanțele textului narativ literar: tabloul II

Pentru a modifica schema pe care am schițat-o, trebuie să ne concentrăm acum asupra lumii romanești, căreia frazele de început din *Petit Poucet* (Degețel) al lui Charles Perrault îi vor putea ilustra sistemul de comunicare:

> „Erau odată un Pădurar și o Pădurăriță care aveau șapte copii, toți băieți. Cel mai mare nu avea decât zece ani, iar cel mai fraged n-avea decât șapte. Vă veți mira că Pădurarul a avut atâția copii în așa timp scurt; însă nevastă-sa, când se apuca de o treabă, avea spor și nu făcea mai puțin de doi odată".[96]

Naratorul își asumă narrarea povestirii pe care o adresează *naratarului*, după toate probabilitățile uluit de o asemenea iuțeală în producerea unei familii atât de numeroase. *Nararea* este actul narativ producător de povestire și, prin extensiune, ansamblul situației fictive în care el își găsește locul implicându-i pe narator și pe naratarul lui. Prin *povestire* înțeleg textul narativ compunându-se nu numai din discursul narativ enunțat de narator, ci și din cuvintele pronunțate de actori și citate de narator. Povestirea constă, deci, în înlănțuirea și alternarea

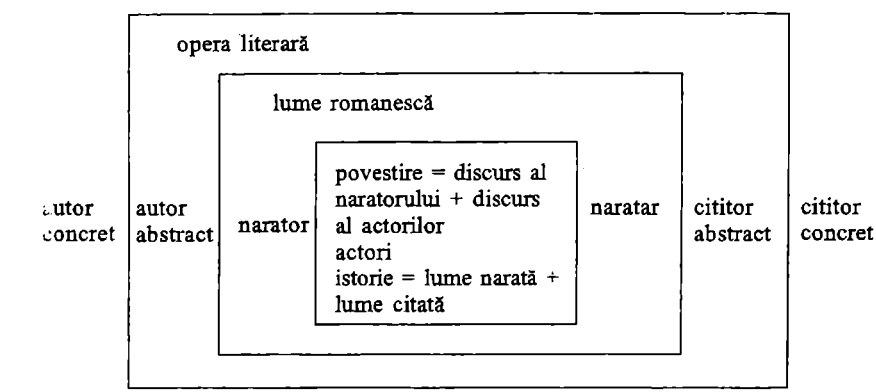
[96] Perrault, 1967, p. 187.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

discursului naratorului cu acela al actorilor[97]. Degeţel şi Căpcăunul participă ca *actori* la conţinutul narativ al povestirii, adică la *istorie* sau diegeză[98]. Aşa cum povestirea combină discursul naratorului cu cel al actorilor, tot astfel istoria comportă atât acţiunea făcând obiectul discursului naratorului, cât şi evenimentele evocate de discursul actorilor, şi înglobează, aşadar, atât lumea narată, cât şi lumea citată[99].

Povestire = discurs al naratorului + discurs al actorilor
Istorie, diegeză = lume narată + lume citată.

TABLOUL II
Instanţele textului narativ literar



[97] Cf. Doležel, 1973, p. 4.

[98] Cf. Genette, 1972, p. 71, 72, pentru termenii *naraţiune, povestire, istorie*. Cele trei concepte *naraţiune/povestire/istorie* ale lui G. Genette verifică încă o dată distincţiile pe care Tz. Todorov, 1968, p. 108-109, le-a stabilit între enunţare/enunţ în aspectul lui literal/enunţ în aspectul lui referenţial. Mai înainte, Tz. Todorov redusese această triplă opoziţie la o dihotomie, grupând problemele narării şi ale povestirii sub noţiunea de discurs (1966, p. 126-127, 138-147) pe care el o opunea conceptului de istorie (1966, p. 126-127, 127-138). A. J. Greimas, 1970, p. 158 stabilea şi el o opoziţie binară între, pe de o parte, analiza discursului, la „nivelul aparent al narării, unde diversele manifestări ale acesteia sunt supuse cerinţelor specifice ale substanţelor lingvistice prin care ea se exprimă", şi pe de altă parte, analiza actanţială, la „nivelul imanent" unde „narativitatea se află situată şi organizată anterior manifestării ei". La fel Cl. Bremond, 1973, p. 102, opune „povestirea povestind" „povestirii povestite".

[99] Grupând împreună în noţiunea de istorie (diegeză) lumea narată şi lumea citată a lui W. Schmid, schema noastră ne permite să închidem istoriile în povestirea încadrată.

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

Suprapunerea careurilor succesive simbolizează între diferitele instanțe o ierarhie semiotică având în vârf autorul abstract care domină structura de ansamblu a operei literare.

7. *Model teoretic și instrument de analiză*

Distincția între instanțele literare nu prezintă numai un interes teoretic; ea permite, de asemenea, să fie prevăzute anumite efecte produse asupra cititorului de distanța[100] morală, intelectuală, estetică, ideologică etc. dintre diferitele instanțe.

Potrivit acestei optici, Rainer Warning[101] a făcut o analiză a funcției unui anumit tip de intervenție a naratorului în *Jacques Fatalistul*. Când naratorul își apostrofează naratarul spunând că n-ar ține decât de el să-și imagineze o întreagă serie de întâmplări extraordinare[102], el face apel la un cititor fictiv, dotat cu un gust convențional pentru povestirea de aventuri.

În spatele acestor remarci ale naratorului se ascunde, cu toate acestea, un joc ironic implicit al autorului abstract, care își bate joc de naratar, prototip al cititorului tradițional puțin luminat. Prin acest procedeu literar, cititorul concret este incitat să se identifice cititorului abstract, capabil să decodeze mesajul ironic. El este nevoit să ia distanță față de cititorul fictiv tradițional, pentru a reflecta cu luciditate asupra propriei sale receptări a textului narativ.

Obiectul principal al acestui studiu îl va constitui teoria și analiza narativă. Accentul va cădea, deci, cel mai adesea pe instanțele fictive ale lumii romanești: naratorul, actorii și naratarul. Am ținut,totuși, să integrez în aceeași măsură instanțele abstracte și concrete, pe de o parte pentru a

---

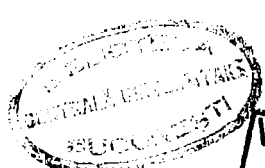
[100] Cf. Booth, 1967, p. 96-101; 1970, p. 518-521; 1977, p. 100-106; Booth 1961, p. 155-159.

[101] Warning, 1975, p. 471-472.

[102] Warning, p. 471, citează ca exemplu pe Diderot, 1962, p. 551: „Vezi dar, cititorule, cât sunt de îndatoritor; n-ar ține decât de mine să dau bici cailor care trag trăsura drapată în negru, să aduri la ușa viitorului culcuș pe Jacques, stăpânu-său, păzitorii fermelor sau cavalerii jandarmeriei călare cu tot alaiul lor; să întrerup istoria căpitanului lui Jacques și să vă pun răbdarea la încercare după cum poftesc; dar pentru asta ar trebui să mint, iar mie nu-mi place minciuna, afară numai dacă nu e folositoare și nevoită. Fapt este că Jacques și stăpânul său nu mai văzură trăsura drapată".

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

situa r tologia într-un cadru teoretic mai larg, iar pe de altă parte pentru ıvea posib litatea de a depăși analiza tehnicilor narative printr-c ıare în cc derare a sensului lor ideologic, a contextului socio-c ıral și a rc ıtării de către cititor.



VERIFICAT 2017

VERIFICAT 2007

Tiparul s-a executat sub cda 261/1997
la Tipografia Editurii Universității din București

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

DATA RESTITUIRII		
25 IAN. 2020		
31 IAN. 2020		

DE SPIRITU ET ANIMA

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://unibuc.ro